

Universidad de Sevilla
Departamento de Literatura Inglesa
y Norteamericana

TESIS DOCTORAL

Paul Auster en España (1988-1998)

por Bernardo Muñoz

Director: Dr. Ramón Espejo

Sevilla, 2015

Agradecimientos

En el plano profesional, quisiera mostrar mi agradecimiento al personal de la Biblioteca Nacional de España, de la Hemeroteca Municipal de Madrid y, sobre todo, de la Hemeroteca Municipal de Sevilla; a Ana Luisa Martín, con afecto, por su inestimable ayuda a lo largo de todo este tiempo; a todos los profesores y alumnos de universidades españolas con los que mantuve conversaciones telefónicas y me ofrecieron sus puntos de vista acerca de diversas cuestiones pertinentes para este trabajo; al personal de la editorial Anagrama por atender mis consultas y facilitarme un dossier de prensa muy completo acerca del autor; y a todas aquellas personas que en estos años me hicieron llegar datos sobre Auster a los que yo solo posiblemente no hubiese podido acceder.

En el plano personal, quisiera mostrar mi agradecimiento a Blanca Mazón, Alejandro Rodríguez, Carmen Criado, Nicolás Pacheco, Irene Zabalo, Bernardo Luis Domínguez, y, muy especialmente, a mis padres: Bernardo Muñoz y Margarita Nicolás.

Todas las personas arriba mencionadas constituyen un pequeño porcentaje de todo mi agradecimiento. El resto va dirigido a una sola persona: mi director de tesis Ramón Espejo, a quien estoy agradecido tanto en el plano profesional como en el personal.

Naturalmente, si bien este trabajo hubiera sido muy difícil sin la ayuda de cada uno de ellos, cualquier omisión importante o error significativo que pueda hallarse en esta tesis es de mi absoluta y exclusiva responsabilidad.

Lista de abreviaturas

Nota 1: el sistema de referencias usado en este trabajo sigue las convenciones de la séptima y última edición del *Modern Language Association Handbook for Writers of Research Papers* (Nueva York: MLA, 2009).

Nota 2: siempre que no se indique lo contrario, las ediciones de las obras de Auster citadas entre paréntesis serán abreviadas de la siguiente forma:

<i>CP</i>	<i>Collected Prose</i>
<i>HM</i>	<i>Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure</i>
<i>HN</i>	<i>Here and Now: Letters 2008-2011</i>
<i>CLT</i>	<i>In the Country of Last Things</i>
<i>Lev</i>	<i>Leviathan</i>
<i>MP</i>	<i>Moon Palace</i>
<i>MV</i>	<i>Mr. Vertigo</i>
<i>ON</i>	<i>Oracle Night</i>
<i>SBF</i>	<i>Smoke & Blue in the Face</i>
<i>AH</i>	<i>The Art of Hunger</i>
<i>BF</i>	<i>The Brooklyn Follies</i>
<i>BI</i>	<i>The Book of Illusions</i>
<i>IoS</i>	<i>The Invention of Solitude</i>
<i>MC</i>	<i>The Music of Chance</i>
<i>NYT</i>	<i>The New York Trilogy</i>
<i>RN</i>	<i>The Red Notebook</i>

Contenidos

Prólogo	11
1. Planteamientos generales	
1.1. Vida de Paul Auster	25
1.2. Obra de Paul Auster	36
1.3. Teorías del lector y la lectura	57
1.4. Justificación y objetivos de la investigación	77
1.5. Paul Auster y su edición en España	91
2. Novelas	
2.1. <i>La trilogía de Nueva York</i> , o cómo se escribe la soledad	
2.1.1. <i>Ciudad de cristal</i>	107
2.1.2. <i>Fantasmas</i>	128
2.1.3. <i>La habitación cerrada</i>	140
2.2. <i>En el país de las últimas cosas</i> : magna civis, magna solitudo	165
2.3. <i>El palacio de la luna</i> , o la aventura de un hombre sin destino	201
2.4. <i>La música del azar</i> y el absurdo neokafkiano	223
2.5. <i>Leviatán</i> : homo homini lupus	251
2.6. <i>Mr. Vértigo</i> , o el misterio de la creación literaria	279
3. Cine, poesía y ensayos	
3.1. <i>El cuaderno rojo</i> , <i>Desapariciones</i> , <i>El arte del hambre</i>	311
3.2. <i>Smoke</i> , <i>Blue in the Face</i> , <i>Lulu on the Bridge</i>	330
4. Memorias	
4.1. <i>La invención de la soledad</i>	365
4.2. <i>A salto de mata: crónica de un fracaso precoz</i>	376
5. Conclusiones	387
Obras citadas	399
Anexo I: Cronología de Paul Auster	415
Anexo II: Lista de prensa consultada	417

Prólogo

El trabajo que el lector tiene entre sus manos trata de mostrar la buena acogida que Paul Auster tuvo en España en sus inicios a pesar de la mala prensa que generalmente ha tenido en su país de origen. No estamos ante el típico producto de consumo cultural que ha sido exportado desde los Estados Unidos a Europa; por el contrario, la literatura, la cinematografía, la estética y el universo austerianos han sido un éxito de público y crítica en nuestro país pese a la indiferencia (en el mejor de los casos) del público y la crítica norteamericanos, que aún hoy siguen considerando “europeizante” a un autor nacido en Newark, NJ, en 1947 y que ha hecho de la carretera, la ciudad de Nueva York, los escritores del “American Renaissance” y, sobre todo, el barrio de Brooklyn algunas de sus señas de identidad. Recordemos tan solo algunos de sus títulos más populares, pues quizás tengan algo que decirnos sobre los intereses del autor: *The New York Trilogy* (1987), *The Brooklyn Follies* (2005), *Sunset Park* (2010)...

No cabe duda de que Auster es principalmente conocido como novelista. Historias como los enigmáticos relatos que componen su Trilogía, el mundo desolador de *In the Country of Last Things* (1987), la posibilidad de esperanza que se vislumbra en *Moon Palace* (1989), el ritmo intenso de la narración en la inquietante *The Music of Chance* (1990), la reflexión sobre las responsabilidades individuales en *Leviathan* (1992) o el poder curativo de las aventuras y de la memoria en la alegórica *Mr. Vertigo* (1994) le han granjeado al autor una posición más que destacable en España en un periodo de tiempo sorprendentemente breve. Sin embargo, Auster también ha estado presente, en mayor o menor medida, en ámbitos muy diversos de la cultura de nuestro país como son la poesía, el cine, la pintura, el teatro, la música o la traducción. Casi todas las artes han estado cerca de un autor que, según José Antonio Gurpegui,

catedrático de literatura y ex-director del Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos de la Universidad de Alcalá de Henares, pasó a ser, en un intervalo de apenas diez años, “el escritor norteamericano más interesante” (Gurpegui, “*Smoke & Blue in the Face*”, 12).

Esta aceptación tan rotunda del autor es sin duda donde radica mayormente el interés de su estudio. Y es que, por más que pertenezcan a una misma tradición cultural, lo cierto es que los Estados Unidos y Europa son dos mundos bien diferenciados, como si la geografía estuviese por encima de todos aquellos lazos que a lo largo de la historia han tratado de aunar lo que en realidad siempre ha sido distinto; este es el motivo por el que Auster es un escritor que merece no únicamente la atención de los muchos seguidores que lo acompañan desde mediados de los años 80, sino también el estudio y la dedicación de la investigación académica. Creo profundamente en el poder de la literatura para ensamblar culturas que a priori parecen alejadas, y, por ello, estudiar la recepción de este autor en España supone no únicamente profundizar en la manera en que en nuestro país hemos leído, percibido e interpretado la obra del escritor neoyorquino sino también acercarnos al modo en que dos culturas entran en contacto y a cómo cada una de ellas reacciona a tal aproximación.

Este trabajo, sin embargo, no hubiera sido posible sin las teorías del lector y la lectura que han abierto el campo de la investigación literaria desde mediados del siglo pasado, logrando expandir el trabajo de los académicos por vías poco exploradas anteriormente y que ahora por fin entienden que la literatura es, independientemente de la naturaleza de cada obra específica, un ejercicio personal que prioriza, por encima de todo, la voluntad de comunicación, pues, como dice el escritor granadino Justo Navarro Velilla, “escribir es prestar atención al mundo” (Navarro, “Deseo de realidades”, web).

Si tenemos en cuenta que, desde entonces, se han llevado a cabo en nuestro país numerosos estudios que abordan el texto literario (en concreto el que procede del mundo anglosajón) desde el enfoque de la recepción y de las relaciones culturales, esta tesis cuenta con un marco apropiado para su desarrollo precisamente por seguir una línea ya marcada por los muchos trabajos que la anteceden en la historia de la Filología, o los Estudios Ingleses, en España.

Quisiera mencionar únicamente algunos de ellos, como por ejemplo *Hemingway and Spain* (1968), de Luis Maccanti, *La novelística de James Fenimore Cooper y su recepción en España* (1973), de José María Bardavío, *Presencia de Faulkner en España 1933-1973, su eco en el panorama literario* (1974), de María Elena Bravo, *Lord Byron en España y otros temas byronianos* (1982), de Esteban Pujals, *Lewis Carroll en España* (1982), de Inés Praga, *La presencia de James Joyce en la prensa española (1921-1976)* (1997), de Carlos García Santa Cecilia, *Censura y recepción de Hemingway en España* (2005), de Douglas Edward La Prade, *La recepción de Alfred Lord Tennyson en España: traductores y traducciones artúricas* (2007), de Juan Miguel Zarandona, o *España y el teatro de Arthur Miller* (2010), de Ramón Espejo.

El número de artículos y otras publicaciones llevadas a cabo en nuestro país en torno a esta misma temática es excesivamente extenso para poder mencionarlos en su totalidad, pero sí quisiera destacar los siguientes: “Joyce, *Ulysses*, y España”, de Julio César Santoyo, “D. H. Lawrence en España”, de Aránzazu Usandizaga, “Clásicos ingleses en español: el caso de Ben Jonson”, de María José Mora Sena, “Shakespeare in the New Spain or What You Will”, de Manuel José Gómez Lara, o “*Death of a Salesman*, de Arthur Miller, en España durante los años 50” y “Trayectoria española del teatro de Edward Albee”, de Ramón Espejo. Por otro lado, la investigación académica

también ha dado lugar a diversas publicaciones que, si bien no abordan al autor desde el punto de vista de su recepción, sí están directamente relacionadas con la novelística de Auster, como por ejemplo, “The Apocalyptic Urban Landscape in Paul Auster’s *In the Country of Last Things*” y “La narrativa posmodernista de Paul Auster”, de Jesús Lerate de Castro, “Paul Auster’s *City of Glass*, José María Conget’s *Todas las mujeres*, and European Postmodernism”, de Manuel Aguirre Dabán o “Las dos caras de Nueva York en *City of Glass*, de Paul Auster”, de Ramón Espejo, entre otras publicaciones. Las relaciones culturales entre los Estados Unidos y España son el origen, en cualquier caso, de un sinnúmero de estudios académicos y trabajos interdisciplinarios en ámbitos muy diversos, especialmente en una época en que en las instituciones universitarias predominan las perspectivas transnacionales, y, dentro de ellas, una visión transatlántica de los fenómenos culturales y su desarrollo.

El periodo elegido para esta investigación, es decir, desde 1988 a 1998, tiene su razón de ser en tanto que en esta primera década del autor en España se suceden las publicaciones de sus novelas más significativas y se consolida claramente su reputación como escritor de ficción y pensador de un modo comparable al de muy pocos escritores norteamericanos de su misma época y en el mismo número de años. Dentro de este periodo, durante la primera mitad, Auster se dedica de manera incansable a la publicación de sus novelas más destacables; con ellas, sienta las bases de la totalidad de su creación literaria futura y forja un universo propio que lo ha llevado a ser fácilmente identificable por los lectores. Después de este tiempo, y seguramente con el deseo de profundizar en un proyecto creativo de mayor envergadura, Auster deja de lado momentáneamente las “novelas de ficción” para dedicarse, principalmente, al cine, pero también para dar forma a toda una serie de libros que van desde las memorias al ensayo,

y desde el relato al anecdótico.¹ Con su novela *Mr. Vertigo* (1994) termina un ciclo, y tras ella el autor no vuelve a publicar una novela hasta pasados cinco años, cuando aparece *Timbuktu* (1999); pero, a partir de este momento, su narrativa es ya la de un escritor totalmente consolidado y su trayectoria en la ficción algo más irregular. Sin embargo, las películas *Smoke* (1995) y *Blue in the Face* (1996) —y, aunque en menor medida, también *Lulu on the Bridge* (1997)— consiguen, en esta segunda mitad del periodo, darlo a conocer a un público mucho más amplio en España y sirven como ventana alternativa a través de la que asomarnos de nuevo a su personal universo.

La metodología utilizada para la realización de este trabajo ha sido, en una primera fase, un seguimiento del autor al más puro estilo de Daniel Quinn tras los pasos de Peter Stillman en *City of Glass*; he leído, escrito y conversado sobre Auster y su obra tanto como he podido a lo largo de los últimos diez años. También he realizado una lectura pormenorizada y continuada de fuentes primarias, es decir, de todas sus novelas y libros incluidos aquellos que no pertenecen al periodo de esta investigación, lo que me ha provisto de seguridad y confianza a la hora de abordar la obra de Auster en cualquier situación y, especialmente, de algunas herramientas muy necesarias para saber interpretar la multitud de artículos, reseñas y gacetillas consultadas a ambos lados del Atlántico para la realización de este trabajo.

Una segunda fase del trabajo ha estado dedicada a la lectura de fuentes secundarias. Durante esta fase he consultado los libros más significativos publicados en el ámbito académico internacional sobre Auster; con todo, si bien estas lecturas me han ayudado a entender mejor su obra, raramente he dialogado con ellas en el texto que

¹ Puesto que algunas publicaciones del autor escapan a los géneros establecidos, en ocasiones me refiero a sus “novelas de ficción” con la intención de establecer una diferencia entre estas y sus novelas autobiográficas.

sigue, ya que mi objetivo principal siempre ha sido hacer un análisis de la presencia de Auster en la prensa diaria y las revistas literarias tanto de España como de los Estados Unidos. No ha sido por tanto la crítica académica mi objetivo principal en ningún momento. Desde el comienzo, la abrumadora aceptación social de Auster en nuestro país ha dirigido mi atención más allá de la crítica especializada, que si bien puede tener ciertas ventajas sobre la prensa diaria, también pertenece a un entorno más limitado y, a menudo, parece ignorar las características de este autor como “fenómeno cultural”. Otro de los motivos por los que no profundizo en la crítica especializada es porque, de haberlo hecho, la prensa diaria estaría en desventaja, y como digo, su análisis siempre ha sido mi objetivo principal. Sin embargo, como el lector puede imaginar, quienes escriben los artículos de prensa en España y el mundo académico de este país a menudo tienen puntos de encuentro, cuando no coincide la persona directamente.

Una tercera fase de la investigación ha estado dedicada al trabajo de campo; me refiero a la búsqueda de cuanta información relacionada con este autor y en este periodo se encuentra disponible en la Hemeroteca Municipal de Sevilla, la Hemeroteca Municipal de Madrid y las hemerotecas digitales de los periódicos y las revistas literarias españolas principales así como en los archivos históricos digitalizados de los periódicos estadounidenses de mayor relevancia, como *The New York Times*, *The Washington Post* o el *San Francisco Chronicle* entre otros. Una lista completa de la prensa consultada puede verse en el Anexo II; no en todas las publicaciones (especialmente en Norteamérica) he encontrado información sobre el autor y sus novelas, lo que justifica a relevancia que tiene el hecho de mencionarlas.

En el Anexo II aparecen publicaciones mayormente difundidas en papel, independientemente de su presencia en línea; en el texto, sin embargo, cito algunas

entrevistas que pertenecen a páginas de noticias de diversa índole y que únicamente se difunden en Internet; estas no aparecen en el Anexo II. Por otro lado, el lector podrá observar que el grueso de la prensa consultada está principalmente en castellano e inglés. La prensa escrita en otras lenguas con carácter de oficialidad en nuestro país no siempre ha tenido cabida en este trabajo debido (desafortunadamente) a mi desconocimiento de ellas. He intentado, humildemente, suplir esta carencia con la consulta de publicaciones como *La Voz de Galicia*, *Egin*, *El Diario Vasco*, *El Correo del Pueblo Vasco*, *La Vanguardia*, *El Periódico de Aragón*, *Heraldo* (Aragón), el *Diario de Ibiza* y otras escritas en castellano con la esperanza de que puedan, quizás, representar la opinión que sobre el autor han tenido los medios en estas regiones. Entre los comentaristas que escriben sobre Auster en los periódicos de mayor tirada en nuestro país hay, en cualquier caso, catalanes, vascos, gallegos, madrileños, andaluces, castellanos o de cualquier otra región del Estado. Por otro lado, en esta tercera fase también he consultado el archivo de la Biblioteca Nacional de España en busca de publicaciones del autor allí registradas y donde he tenido la oportunidad de trabajar con las ediciones originales que a menudo ya no están a la venta y extraer algunas notas de los prólogos, contraportadas y entrevistas que las acompañaron.

Una última fase del trabajo, la escritura de la tesis propiamente dicha, ha consistido en combinar todo lo anterior tratando de moldear y presentar la información de la manera más correcta, equilibrada y sencilla posible, pero siempre sin olvidar que estamos ante la obra de un autor que, si bien puede llegar a ser sumamente entretenido, en ocasiones roza la filosofía y el pensamiento abstracto y en su literatura sus temas a menudo quedan solapados de una a otra novela. El orden cronológico, así como la división por obras y tipos de obras (novela, poesía, ensayo, etcétera) se impuso,

finalmente, como el método más razonable para estructurar la tesis y facilitar la comprensión del lector. En la fase de escritura también he recurrido a mis lecturas personales en el ámbito de la ficción internacional y, muy especialmente, a mis estudios en el campo de la literatura en español (es decir, tanto las tradiciones peninsulares, como las diferentes corrientes literarias en los países de Hispanoamérica), las cuales se han demostrado absolutamente imprescindibles para aproximarnos de manera certera a la obra del autor de la Trilogía.

De entre las múltiples opciones con que podría haberse abordado la recepción de Auster en España, yo he elegido una que no solo busca encontrar lo que han dicho los críticos sino también rastrear a fondo las obras del autor con la intención de dialogar tanto con la ficción de Auster como con la crítica y el panorama literario contemporáneo. Con todo, el grueso del trabajo se centra en el análisis de artículos, reseñas y entrevistas que persiguen representar las características de la recepción de Auster en nuestro país así como sus similitudes y diferencias con respecto a su recepción en los Estados Unidos; a este respecto, se han omitido algunas piezas cuando meramente presentaban aspectos generales de su trayectoria literaria o fragmentos de sus libros que no venían acompañados por una crítica adjunta, así como aquellos que incidían en aspectos ya sobradamente reflejados en otros artículos que ofrecían un análisis en mayor profundidad.

Estructuralmente, el trabajo comienza con un capítulo llamado “Planteamientos generales” que sirve de introducción a la vida y obra del autor, y en el que se explora el marco teórico en que se fundamenta la investigación, es decir, las teorías del lector y de la lectura, antes de justificar los objetivos que persigue la tesis y de hacer un breve recorrido por el calendario y la manera en que ha tenido lugar la edición de las obras de

Auster en nuestro país. A continuación, el segundo capítulo, “Novelas”, se subdivide en seis secciones. Cada una de ellas está dedicada a una de las “novelas de ficción” escritas por el autor y publicadas en nuestro país en este periodo. Se encuentran distribuidas conforme al orden cronológico en que dichas obras aparecieron en España, que no siempre coincide con el orden de su aparición en los Estados Unidos (como el lector puede ver en el texto y, quizás más convenientemente, en el Anexo I: “Cronología de Paul Auster” incluido al final del trabajo). Únicamente la primera de estas secciones, dedicada a *The New York Trilogy*, ha sido subdividida, a su vez, en otras tres subsecciones dedicadas a las tres historias que forman parte de esta novela y que están profundamente interrelacionadas, a pesar de que en principio fueron publicadas de manera independiente. Esta situación ha hecho que algunos de mis comentarios hagan referencia a la Trilogía de manera conjunta mientras que en otros me centro en las especificidades de cada una de las historias.

Cada una de las seis secciones del segundo capítulo aborda, en primer lugar, y si bien brevemente, las novelas a las que están dedicadas; este acercamiento a la narrativa de Auster tiene el objetivo de poder plantear adecuadamente los patrones de su recepción. Seguidamente, se detallan algunos aspectos de la acogida que estas novelas tuvieron en los Estados Unidos, lo que en todo momento sirve como referente a la hora de abordar su recepción en España. Con respecto a la recepción estadounidense se mencionan únicamente los datos más significativos, ya que un análisis exhaustivo de la recepción crítica del autor en su país de origen sería impensable en un trabajo de estas características, y, por otra parte, no es este el objetivo de la tesis; además, al hablar de la recepción española no recorro únicamente a lo dicho por la prensa en el momento de la publicación de cada una de estas novelas sino también a artículos y reseñas aparecidos

posteriormente como consecuencia de las reediciones (en muchos casos numerosas) que han tenido todos los libros de Auster en España. Es por esto que la prensa a que hago referencia está fechada en diferentes momentos, aunque predomina, lógicamente, la que se aproxima a la publicación de los originales.

Los capítulos tercero y cuarto, “Cine, poesía y ensayos” y “Memorias” respectivamente, abordan la obra miscelánea del autor. Casi todas las obras incluidas aquí aparecieron en nuestro país en la segunda mitad del periodo cubierto. Esta parte del trabajo, más heterogénea, analiza no solo la reacción en España a las diferentes facetas de Auster sino también la manera en que estas obras fueron puestas en relación con sus “novelas de ficción” tratadas en el capítulo anterior. Por otra parte, la estructura interna de las cuatro secciones que encontramos en estos dos capítulos sigue la misma coherencia de las secciones dedicadas a sus novelas: primero hago una aproximación al texto o a la película; a continuación, presento de manera aproximada lo más significativo que se haya dicho sobre el tema en la prensa estadounidense; finalmente, profundizo en la recepción que el libro o la película haya tenido en la prensa de nuestro país —como es lógico, siempre en función del volumen de crítica que cada uno de ellos haya generado (y que en esta parte a veces es irregular); también ofrezco, si la hubiere, alguna valoración general sobre la percepción del autor en España en ese momento.

Con todo, la coherencia interna de las secciones a que acabo de hacer referencia no deja de ser una aproximación a lo que puede encontrarse en cada una de ellas, ya que en algunas ocasiones el análisis de la obra puede hallarse en cualquier momento por necesidades explicativas así como en otras las referencias a la prensa española y norteamericana quedan entrecruzadas con el objetivo de marcar contraste o permitir que dialoguen. Tras los cuatro capítulos mencionados, un quinto y último sirve de cierre a

todo lo anterior, antes de las referencias bibliográficas. Este quinto capítulo ofrece una serie de conclusiones en las que hago alusión a hechos sobradamente discutidos a lo largo de la tesis y a los que a veces añado una ligera reflexión. Pero, antes de pasar a los “Planteamientos generales”, quisiera hacer algunas advertencias con respecto a lo que los lectores pueden encontrar en este trabajo.

En primer lugar, la obra de Auster, y especialmente en este periodo, es tan rica en estructura, interconexiones, alusiones literarias e históricas y referencias a la propia vida del autor que no es posible abarcarla al completo en las poco más de cuatrocientas páginas que siguen sin dejar fuera de ellas gran parte de esta riqueza. Es más que posible, por tanto, que el lector que conozca en profundidad la obra de Auster eche en falta algunos aspectos que aquí no han sido tratados; en este análisis me he ceñido, principalmente, a los temas que la crítica española o estadounidense han tratado de manera específica, habiendo sido la prensa de ambos lados del Atlántico la que ha guiado el trabajo; en ningún momento he pretendido abarcar todos los aspectos de la obra de Auster o hacerlo de una manera definitiva, sino más bien seguir de cerca su rastro en nuestro país y conjugarlo con lo expuesto en la prensa norteamericana y otras lecturas relevantes.

En segundo lugar, en ningún momento incluyo en la tesis las supuestas líneas ideológicas de los diarios o revistas citados; la configuración del lector implícito de cada uno de los críticos no es uno de mis objetivos. La valoración del análisis literario siempre ha estado por encima de la tendencia política que cada una de las publicaciones consultadas pueda tener, pues creo que la naturaleza cambiante y la subjetividad que caracterizan a este asunto hacen que sea poco recomendable incluirlo en una tesis doctoral. Por otro lado, he observado que las líneas ideológicas que a menudo

asociamos con determinadas publicaciones no siempre se corresponden con los comentarios que cabría esperar de los autores que en ellas analizan la obra de Auster. Es principalmente por estos motivos que dejo en manos del lector individual la responsabilidad, si así lo desea, de valorar las palabras de cada uno de los comentaristas a los que doy voz en este trabajo a la luz del medio en que dichas palabras aparecen.

Con respecto a la prensa escrita, frente a la televisión y la radio, el lector de la tesis puede observar que la primera ha desplazado por completo a las segundas. La razón no es otra que el hecho de que en el periodo a que dedicamos este trabajo apenas parece haber información sobre el autor en los medios que no estén directamente relacionados con la imprenta. A pesar de ello, no cabe duda de que una extensión de la recepción de Auster en España hasta la actualidad se vería muy enriquecida con la inclusión de lo dicho sobre el autor en las cadenas de televisión y de radio de nuestro país, donde tengo la certeza de que ha habido, especialmente alrededor del año 2007, cuando el autor gana el premio “Príncipe de Asturias de las Letras”, numerosas entrevistas, programas especiales y monográficos en cualquiera de estos medios.

Asimismo, la misma justificación para no haber incluido radio y televisión en este trabajo sirve para los sitios web; las redes sociales, así como los blogs de literatura, ofrecen una avalancha de información sobre el autor y su obra y son un medio habitual para acercarse al Auster hoy en día; en el periodo de mi trabajo, sin embargo, estas herramientas no eran de uso común, por lo que tienen menor peso que la prensa escrita; con todo, en las referencias bibliográficas el lector puede ver que algunas de las declaraciones incluidas han sido extraídas de blogs, encuentro digitales, etcétera. Por otro lado, la progresiva digitalización de la prensa que se está llevando a cabo por parte de los principales periódicos y las hemerotecas ha hecho que Internet sea una

herramienta de trabajo indispensable para este tipo de estudio, especialmente para la consulta de las publicaciones norteamericanas, donde este proceso ha ganado velocidad con respecto a España y donde el tamaño del país sin duda hubiese dificultado mi labor considerablemente.

En lo tocante a la traducción, he señalado las condiciones de la edición de cada uno de los libros de Auster, pero únicamente hago referencia a aspectos de la traducción propiamente dicha cuando el seguimiento fiel a lo expuesto en la prensa me ha aconsejado hacerlo; analizar las diferentes versiones en castellano (amén de otras lenguas en nuestro país) de cada una de las novelas del autor tiene sin duda un gran interés, pero me hubiera conducido a dejar de lado algunos aspectos de su recepción que están más estrechamente relacionados con mi propósito inicial. Tampoco incluyo en este trabajo un análisis detallado de la presencia de Auster en las instituciones universitarias españolas, a pesar de que tengo constancia de que su obra ha formado parte de programas de asignaturas muy diversas que van desde la literatura a la filosofía. Finalmente, la sección dedicada al cine incluye mi análisis de las películas realizadas por Auster, o de aquellas en las que ha colaborado el autor, en un acto de valentía, ya que, si bien soy un gran aficionado al séptimo arte no soy un experto en la materia. Además, existen estudios en España sobre el cine de Auster que ya incluyen esta información, como *Leer en la imagen: Paul Auster y el cine*, tesis doctoral de Oscar Curieses de las Heras dirigida por Pilar Andrade Boué y José Luis Sánchez Noriega y defendida en la Universidad Complutense de Madrid en mayo de 2012, o “El ojo cinematográfico de Paul Auster”, artículo publicado por Román Gubern Garriga-Nogues en *Turia* en 2007. En estos trabajos puede encontrarse información detallada sobre el cine del autor, pero no información sobre su presencia en los medios españoles,

y esto es justamente lo que se incluye en esta tesis. En cualquier caso, en la sección dedicada al cine el procedimiento ha sido similar al de otras secciones, dejándome guiar en mi argumentación tanto por lo expuesto en la prensa española como en la norteamericana. Espero que tanto en este como en otros momentos de la tesis los lectores sepan perdonar cualquiera de los errores o inexactitudes que haya podido cometer.

PLANTEAMIENTOS GENERALES

1.1. Vida de Paul Auster.

Hablar de la vida del autor en este caso no es en absoluto anecdótico, sino que es necesario, y lo es precisamente por la manera casi obsesiva, como si de un registro se tratase, con que el neoyorquino ha incorporado su vida personal a su faceta como escritor. Como dice Dennis Barone, “Auster’s fiction often draws on autobiographical material, but [...] it does so in a very complex manner. One reads Auster’s fiction and the general outline of his life becomes clear” (Barone, *Beyond the Red Notebook*, 1). Tanto es así que su primera novela, *The Invention of Solitude* (1982), es parcialmente autobiográfica, como también lo son dos de sus últimas publicaciones: *Winter Journal* (2012) y *Report from the Interior* (2013). Además, otras publicaciones que recogen en mayor o menor medida la vida del autor de una manera directa son *Hand to Mouth* (1997), un ensayo acerca de los inicios de su carrera como autor de ficción, y *Here and Now: Letters, 2008-2011* (2013), una recopilación de su correspondencia durante tres años con su amigo y escritor surafricano J. M. Coetzee.

Aparte de estas publicaciones, las referencias a anécdotas personales o a diversos hechos que marcaron su vida o la de su familia y amigos son constantes en relatos como por ejemplo los recogidos en *The Red Notebook*, que incluye “The Red Notebook”, “Why Write?”, “Accident Report” e “It Don’t Mean a Thing”. Se cuentan en estos relatos historias reales de la vida de Auster, así como de la gente que ha estado en su entorno en diferentes momentos, y todos ellos tienen una sola cosa en común: la paradoja de la coincidencia. En estos relatos Auster narra episodios sobre los que él

escribe en sus libros de ficción, conectando ambos universos narrativos y empujando al lector a preguntarse cuándo el autor dice realmente la verdad. La consecuencia es que todo, y todos, están de alguna manera quizás misteriosamente conectados. Y lo cierto es que si nos acercamos a la vida del autor, bien a partir de sus propios relatos y las entrevistas que ha concedido, o a partir de las diversas biografías que sobre él se han escrito, en seguida nos damos cuenta, al volver a sus libros de ficción, que muchos de los escenarios y personas que han formado parte de su vida han sido incorporados a su mundo ficticio con enorme profusión y de una manera ciertamente original. Auster, a diferencia de otros muchos autores, no toma su propia vida como material a partir del cual poder construir sus historias; por el contrario, el autor parece llevar lo ficticio a su realidad, creando un universo único que nunca puede ser abordado desde una perspectiva absolutamente real o ficticia, e independientemente del carácter fantástico o irreal que puedan tener algunas de sus historias.

La prensa norteamericana ha señalado a menudo la confluencia entre los personajes de Auster y el autor. La periodista Emily Hall, del *Seattle Weekly*, considera que hay un claro paralelismo entre Auster y muchos de sus protagonistas: “He often brings into his stories a character who is a stand-in for Paul Auster, in one case is even named Paul Auster” (Hall, web). Sin embargo, creo que concluir que Auster incorpora su vida a la ficción por el mero hecho de que use su nombre para uno de sus personajes o porque puedan establecerse determinados parecidos resulta demasiado superficial. La cuestión es más profunda y a veces está relacionada con la evolución de Auster como escritor y como persona, por lo que en algunos momentos a lo largo de la tesis deberemos comentar aspectos de la vida del autor más allá de las breves líneas que le dedicamos a continuación en este epígrafe.

Auster, norteamericano de nacimiento, es nieto de inmigrantes judíos originarios de Polonia. Es difícil saber a ciencia cierta dónde se encuentran los orígenes de la familia Auster, pero lo cierto es que el autor sitúa el destino de uno de los personajes de su novela *Oracle Night* (2004) en Varsovia, lo que quizás nos pueda dar una pista de, si no los orígenes de la familia, al menos sí la información que sobre ellos pueda tener el propio autor:

I happen to own a copy of a 1937/38 Warsaw telephone book. It was given to me by a journalist friend who went to Poland to cover the Solidarity movement in 1981 [...]. He apparently found it in a flea market somewhere, and knowing that my paternal grandparents had both been born in Warsaw, he gave it to me as a present after he returned to New York. I called it my *book of ghosts*. At the bottom of page 220, I found a married couple whose address was given as Wejnerta 19 —Janina and Stefan Orlowscy. That was the Polish spelling of my family's name, and although I wasn't sure if these people were related to me or not, I felt there was a good chance that they were. (Auster, *ON*, 101)

Por otra parte, sin embargo, la historia que tiene como escenario la ciudad polaca en *Oracle Night* nace de la invención de su escritor protagonista, Sidney Orr, quien plantea la tesis de que sean las palabras las que desencadenen los sucesos en la realidad, por lo que es difícil tener certeza alguna a este respecto. En *The Invention of Solitude*, sin embargo, Auster, quizás jugando de nuevo con la realidad, sitúa el origen de su familia (al menos el de su abuelo paterno) en Austria: “Harry Auster was a native of Austria. He came to this country a number of years ago and had resided in Chicago, in Canadá and in Kenosha” (Auster, *IoS*, 23).

En cualquier caso, no debió ser una vida muy feliz la de los abuelos de Auster. Junto a las guerras europeas, el desarraigo y la emigración a los Estados Unidos, hemos de tener en cuenta, sobre todo, la mala relación que debía existir entre los abuelos paternos del autor, que queda parcialmente reflejada en la relación entre Ferdinand e Isabel en su novela *In the Country of Last Things*:

Ferdinand had been out of work for several years. For a while he drank too much —stealing money from Isabel’s purse at night to support his sprees, or else hanging around the distillery [...]. Now he refused to budge, sitting in their small apartment day after day, rarely saying anything and taking no interest in their survival. Practical matters he left to Isabel. (Auster, *CLT*, 56)

Esta mala relación entre los abuelos de Auster (suavizada en la novela a pesar de la crudeza que caracteriza a la historia que se cuenta en *In the Country of Last Things*) culmina con el asesinato de su marido a balazos por parte de Anna Auster, nombre real de la abuela del autor. En la declaración oficial que Anna Auster hizo a la policía, y que el autor recoge en uno de sus libros, la autora del crimen dice lo siguiente:

I do not remember how many shots were fired that day. My reason for shooting [...] Harry Auster is on account of the fact that he [...] abused me. I was just like crazy when I shot the said Harry Auster. I never thought of shooting him [...] until the moment I shot him. (Auster, *IoS*, 41)

El descubrimiento de este suceso familiar marcó profundamente al escritor. Y lo hizo en una doble vertiente: por un lado, la tragedia misma y lo que debió suponer para Auster saber que su abuela había matado a su abuelo, así como la mala relación que existió entre ambos; y, por otro lado, la manera en que este episodio debió afectar al padre de Auster, lo que sin duda tuvo consecuencias sobre la educación y el ambiente en que el autor debió vivir en su infancia.

Una generación después los padres del autor alcanzan cierto estatus económico gracias al trabajo de Samuel Auster, padre del novelista, en un momento, los años 50, en que la mujer de clase media americana está, casi sin excepción, recluida en el hogar. La madre de Auster, en apariencia psicológicamente más débil, cuida de sus dos hijos y vive a la sombra de su marido, un hombre trabajador y frío, ausente la mayor parte del tiempo según lo recuerda el propio Auster: “He did not seem to be a man occupying space, but rather a block of impenetrable space in the form of a man. The world

bounced off him, shattered against him, at times adhered to him —but it never got through” (Auster, *IoS*, 3). El autor nace el 3 de febrero de 1947, poco después de que el matrimonio Auster, Samuel y Queenie, se haya instalado en Newark (Nueva Jersey). Vive su infancia en los suburbios de South Orange junto con su hermana, que nace poco después, y de la que apenas se conocen datos más allá del hecho de que sufre una enfermedad psicológica desde edad temprana y que se encuentra recluida en un centro desde antes de la muerte de su madre.

Tímido y orgulloso, inclinado a las artes más que a la práctica del deporte —que sí ama como espectador—, y poco dado al trabajo físico o a la competición, el padre de Auster debió sentir un gran desinterés por su hijo desde poco después de su nacimiento:

I realize now that I must have been a bad son. Or if not precisely bad, then at least a disappointment [...]. His most common description of me was that I had “my head in the clouds,” or else that I “did not have my feet on the ground” [...]. I must not have seemed very substantial to him, as if I were somehow a vapor or a person not wholly of this world. In his eyes, you became part of the world by working. By definition, work was something that brought in money. If it did not bring in money, it was not work. Writing, therefore, was not work. (Auster, *IoS*, 60-1)

El hecho de que el progreso económico fuese más importante en el domicilio que la religión —que nunca estuvo muy presente en la vida del autor—, y que el matrimonio de los padres de Auster tampoco debiera ser una balsa de aceite, pues se terminarían separando poco después de la independencia del hijo varón, llenan de carencias afectivas y de incomunicación el entorno en que se desenvuelve la infancia del escritor: “[B]y the time the wedding came, they were little more than strangers” (Auster, *IoS*, 17), dice Auster sobre sus padres. Una madre débil, un padre distante y herido y una hermana incapacitada son un reto demasiado potente para el niño, que busca refugio en su propia soledad y se evade en la construcción de un mundo paralelo.

Pese al desinterés del padre, y posiblemente el mutismo de la madre, Auster se gradúa en literatura comparada en la Columbia University de Nueva York a finales de los años 60. Entre 1965 y 1967 estudia literatura francesa, italiana e inglesa, y comienza su pasión por la lectura gracias a la biblioteca que le cede en custodia al marcharse de viaje Allen Mandelbaum, tío del autor y futuro traductor de Virgilio y Homero, una custodia que más tarde Auster cederá a Marco Stanley Fogg, protagonista de su novela *Moon Palace* (1989). Comienza también el autor en esta época con sus primeras traducciones de autores franceses como Jacques Dupin y André du Bouchet. Sin embargo, la vida académica nunca ha sido un reclamo para el artista, que busca desesperadamente abandonar la universidad y, sobre todo, el asfixiante ambiente familiar en su casa en Nueva York, por lo que termina abandonando los Estados Unidos. La primera vez que viaja a París es gracias a una beca de Columbia, pero poco después volverá a esta ciudad con la intención de evitar tener que ir a la Guerra de Vietnam.

En París intenta trabajar en el cine, pasión que le ha acompañado durante toda la vida, pero suspende el examen de ingreso en el reconocido Institut des Hautes Études Cinématographiques de la ciudad. A pesar de todo, escribe algunos guiones para películas mudas que nunca se rodaron pero que fueron posteriormente incluidas en su novela *The Book of Illusions* (2002). Tras una corta estancia en Europa, el autor, quizás impulsado por la fantasía que le han reportado las novelas del siglo XIX que tanto poder ejercieron sobre él, se embarca durante seis meses trabajando como marino en un buque en el Golfo de México. Pero la vida real no es como en las novelas, y, más allá de la excusa para poder abandonar de nuevo el hogar después de su vuelta de Francia, la vida en el barco no le aporta mucho más. Una vida y un trabajo duros en los que Auster, de naturaleza más bien contemplativa y poco acostumbrado al trabajo manual, no halla la

posibilidad de un futuro. Agobiado por la falta de independencia económica (ha dedicado un libro entero a esto: *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* de 1997), y empujado por la necesidad de evasión del hogar, en 1970 decide marcharse de nuevo a Francia, esta vez de manera independiente, es decir, sin ningún tipo de apoyo institucional o económico.

En Francia va a vivir durante los tres próximos años y medio de manera absolutamente precaria, un tipo de vida que se ve reflejado en su obra en su fascinación por los vagabundos y otros personajes desenraizados y sin ningún tipo de conexión familiar o social. A pesar de ello, consigue sobrevivir gracias a pequeños ensayos que escribe para algunos periódicos (sin que le hayan sido solicitados), y en base a los poemas que escribe y las traducciones que realiza ahora de manera más prolífica. También consigue un trabajo en relación al cine con un productor mexicano, si bien sin mucho éxito: “I had been working on and off for this man, doing what amounted to odd jobs —translations, script synopses— things that were only marginally connected to the movies [...]. Each project was more idiotic than the last” (Auster, *IoS*, 64). Como *freelance* también consigue algunos trabajos que le ayudan a sobrevivir, como por ejemplo realizar una traducción de la nueva constitución vietnamita, en 1973.

Después de casi cuatro años en París, vuelve a Nueva York en julio de 1974. Ya entonces conoce a la escritora Lydia Davis, con quien ha vivido su última temporada en Francia. Junto a Davis ha estado cuidando de un antiguo caserío en el sur del país en ausencia de los dueños. Ya en Nueva York, y poco después de contraer matrimonio, Auster y David “moved into an apartment on Riverside Drive” (Auster, *IoS*, 95). Davis, hija de un profesor de inglés y nacida en Massachusetts, ha estudiado literatura en la universidad —inglés y latín— y ha vivido anteriormente una temporada en Austria,

donde aprendió alemán. El matrimonio, sin embargo, apenas dura cuatro años, separándose poco después de la llegada de ambos a los Estados Unidos. Con todo, de la pareja nace Daniel Auster, primer hijo del novelista, para el que la experiencia de la paternidad tuvo un fuerte impacto:

[e]l hecho de ser padre me ha cambiado mucho. En cierto modo, ha cerrado un círculo. Se puede decir que, como persona, no me sentía completo antes de ese nacimiento. Esa idea tan poderosa de convertirse en el elemento de una continuidad es fundamental. Es interesante reparar en que no conseguí escribir novelas hasta que fui padre. Antes del nacimiento de Daniel, a pesar de mi empeño, no lo conseguía. Pienso que debe de existir un vínculo entre ambas cosas. (De Cortanze 43)

Durante los años que dura el matrimonio, Auster y Davis colaboran en algunas traducciones de poesía francesa, como la que realizan de *Life/Situations* (1977), de Jean-Paul Sartre. Además, otros autores que Auster traduce del francés al inglés en esta época, bien sea conjuntamente o en solitario, son Mallarmé, Joubert o Dupin. Asimismo, en estos años el autor también continúa con la labor de escribir sus propios poemas.

Pero la estrechez económica y la responsabilidad de ser padres agobian a la pareja. Por esta época, Auster llega incluso a idear un juego de cartas con el que pretende entrar en el mundo de los negocios y así ganar algo de dinero rápido; la iniciativa, sin embargo, no tuvo ningún éxito. Otra de las aventuras literarias que emprende en este momento es la de escribir una novela “por dinero”, una especie de relato detectivesco clásico a lo Dashiell Hammett o Raymond Chandler y que el autor publica bajo el pseudónimo de Paul Benjamin. A pesar de todo, durante el tiempo que ha estado casado con Davis, Auster ha publicado cuatro volúmenes de poesía, que más tarde van a ser recogidos en *Disappearances: Selected Poems* (1988). La poesía ha sido casi desde el principio la manera en que el lenguaje ha ido tomando forma para el autor,

el arte hecho por sí y para sí, pero que nunca le reportó ningún dinero que le ayudase a vivir mejor. En 1979 están a punto de suceder muchas cosas en la vida de Auster; la combinación de todas ellas provoca una profunda crisis personal en él, pero, sobre todo, un cambio de rumbo en su relación con la escritura.

Siendo su hijo aún pequeño, y casi al unísono con la ruptura de su matrimonio, fallece el padre del autor, en quien Auster siempre había buscado una aprobación de su pasión literaria y su estilo de vida, que, ahora sí, ya no podrá obtener. Los últimos años de Sam Auster han sido los de un hombre fracasado, viviendo en solitario en una enorme casa familiar, alejado de toda vida social y reticente a dejarse ayudar o a que nadie entre en el complicado mundo de los afectos que por aquel momento debían ser poco menos que un pálido recuerdo. Para Auster, su padre ha vivido como un auténtico fantasma durante los últimos quince años. Ahora el autor comienza a escribir prosa, en principio como un método de recuperación inútil del tiempo, de descubrir lo que nunca supo, como un sustitutivo de la realidad a partir del cual poder expiar la responsabilidad que sin duda también siente con respecto a la mala relación con su padre y una manera de preservar el acertijo al que nunca fue capaz de dar una solución.

Sin embargo, la fría y silenciosa muerte del padre no viene sola, sino acompañada de una modesta herencia que sí que soluciona muchos otros de los problemas que Auster tiene por aquel entonces, o al menos los más apremiantes. Con ello el autor gana, sobre todo, tiempo, fundamental en la vida de cualquier escritor novel. Pasa solo algunos años en Nueva York, encerrado y escribiendo, pero, sobre todo, forjando su propio mundo interior, ese que una vez que encuentre las palabras adecuadas le llevará a multitud de países y hará de él una celebridad. Tras la ruptura de su matrimonio, sin embargo, Auster sigue buscando la estabilidad familiar que nunca

había tenido en casa de sus padres y que, por unos motivos o por otros, tampoco logró construir junto a su primera esposa. Conoce entonces a la también escritora Siri Husvedt en 1981, y ambos se casan tan solo un año después, en 1982. A partir de este momento creo que podemos decir que el autor entra en la madurez y en una nueva, larga y fructífera etapa de su vida que le ha hecho ser uno de los más representativos embajadores de Brooklyn.

Sin duda, la estabilidad personal y económica tuvieron una buena influencia en su carrera literaria. Desde aquel momento hasta hoy Auster ha publicado más de treinta volúmenes entre novelas, memorias, ensayos y colaboraciones. Como autor ha creado una marca personal con la que, si bien nunca ha formado parte de los más vendidos en los Estados Unidos —aunque sí en España—, ha dado forma a un mundo particular que ha creado toda una horda de seguidores o creadores de la *fan fiction*, es decir, autores desconocidos que escriben en imitación de su estilo. Cada 27 de febrero se celebra en las calles de Brooklyn el Día de Paul Auster. No en vano, el autor ha consagrado gran parte de su obra a convertir el condado en una suerte de inventario del universo, y muchas de sus novelas son conocidas por hacer de ese espacio literario concreto un laboratorio de la experiencia humana universal.

Para el autor, su esposa y madre de su hija Sophie, Siri Husvedt, es su primera lectora y la co-responsable de sus propias novelas. Husvedt, nacida en Northfield, Minnesota, en 1955, aportó un contacto cotidiano con la realidad a una persona con tendencia al aislamiento y a la soledad, y que hasta entonces no había sabido encontrar su propio equilibrio entre las condiciones de vida que requiere la creación literaria y la atención necesaria que exige el bienestar personal. Si en los 80 se forjó el mundo interior de Auster, desde los 90 su carrera se ha visto enormemente impulsada con

prestigiosos premios internacionales. En la actualidad, Auster es un referente cultural en una multitud de países, entre los que cabe destacar Francia y España. Como sucede con muchos otros personajes públicos norteamericanos (al menos más que en España), Auster no ha tenido miedo en situarse políticamente en los buenos, malos o malísimos momentos por los que ha atravesado su país en los últimos veinte años. Y lo ha hecho tanto en el interior como fuera de sus libros. Defensor de los valores democráticos más que de cualquier otra cosa, a lo largo de su carrera se ha negado a viajar a países como China o Turquía.

A pesar de todo, su actividad literaria ha hecho que sea frecuente que se relacione con diversas personalidades del mundo de la cultura y la política internacional. En este sentido, podríamos destacar sus viajes a Israel, donde ha tenido encuentros públicos con el antiguo presidente Shimon Peres o con el escritor Amos Oz, todos ellos siempre en relación a algún evento cultural. Italia, Francia, España y Portugal son, asimismo, países muy frecuentados por el autor. Quizás una de las facetas en las que Auster se ha significado con mayor intención en las últimas décadas haya sido la constante defensa pública que ha llevado a cabo del escritor y amigo Salman Rushdie, amenazado de muerte desde 1989 por la *fatwā* emitida contra él por el líder supremo iraní, en aquel momento el Ayatollah Ruhollah Khomeini. También son conocidas sus amistades con otros novelistas del panorama internacional como J. M. Coetzee, Don DeLillo o el español Enrique Vila-Matas, quien en una de sus novelas recrea un encuentro con Auster en su casa de Brooklyn, lo que recuerda sin duda a la manera de proceder del neoyorquino en una obra escrita a lo largo de casi cuarenta años, y por la que a continuación haremos un breve recorrido.

1.2. Obra de Paul Auster.

El de Auster es un universo fácilmente identificable para cualquier lector que esté familiarizado con sus novelas. A pesar de las diferentes historias que se cuentan en ellas (y, a veces, no tan diferentes), en estas novelas hay toda una serie de elementos que son recurrentes para el autor y que hacen que toda su obra sea un armazón compacto y sin fisuras: el impacto del azar en la vida de sus personajes, las reflexiones acerca del destino, la importancia del lenguaje, la variabilidad de la identidad en la búsqueda de uno mismo o la soledad y la muerte son algunos de estos elementos recurrentes que están presentes en mayor o menor medida en cada uno de sus libros. A continuación hacemos un breve repaso por la publicación de estos libros en los Estados Unidos, así como una breve relación de las características más destacables de la narrativa del autor y lo que la crítica ha dicho de ella de una manera general.

Como ya sabemos, Auster publica su primera novela a raíz de la muerte de su padre, con quien nunca tuvo una buena relación. Fallecido de manera inesperada, si el autor no trataba entonces de atrapar la enigmática vida de su padre su figura desaparecería para siempre. El resultado es la primera novela autobiográfica del autor, *The Invention of Solitude*, aparecida en los Estados Unidos en 1982. Se trata de un formato narrativo que, si bien durante décadas ha quedado apartado en su carrera, Auster parece haber querido recuperar en los últimos años, especialmente con *Winter Journal* (2012) y *Report from the Interior* (2013). Ya en *The Invention of Solitude* pueden encontrarse muchos de los elementos que van a reaparecer en toda su narrativa, pues si antes había tratado de salir a flote en el mundo de la literatura como poeta y traductor, a partir de ahora el autor evoluciona de lo poético a lo narrativo y de lo autobiográfico a lo ficticio escribiendo una serie de novelas un tanto *sui generis* que

toman como modelo la ficción de detectives convencional, en la que el autor ya había hecho una incursión anterior.

Durante la etapa en que la vida del autor estuvo marcada por la supervivencia, Auster escribió algunas obras de teatro que nunca vieron la luz pero que sirvieron de base para algunas de las características de sus novelas posteriores. También se dedicó a la escritura concienzuda de artículos de crítica y ensayos sobre algunos de los autores a quienes admira, como Franz Kafka, Georges Pèrec o Samuel Beckett. Por la novela de misterio *Squeeze Play*, publicada en 1982 y que no obtuvo ningún éxito de público, cobró apenas 2.000 dólares. Este proyecto había sido realizado, según el propio Auster en *Hand to Mouth*, porque quería escribir una novela que fuese “an exercise in pure imitation, a conscious attempt to write a book that sounded like other books” (Auster, CP, 383). A pesar de todo, cuando la novela apareció en España, con el título *Jugada de presión* e incluida en el volumen *A salto de mata: crónica de un fracaso precoz* (1997), el comentarista del ABC Carlos Pujol no dudó en afirmar que resumaba originalidad y que en ella ya podemos ver algunos de los recursos favoritos de Auster, pues, según dice este crítico, “el talento no es fácil de ocultar” (Pujol 20).

El mismo año en que realiza este ejercicio imitativo que reúne todos los tópicos de Chandler y Hammett, 1982, fue también el año en que comenzó a escribir —y poco después publicaría— *The Invention of Solitude*. Auster no cambia a la prosa únicamente por motivos estéticos o artísticos; la herencia que recibe tras la muerte de su padre le ofrece una nueva circunstancia en que algunos de sus problemas más acuciantes quedan parcialmente resueltos. Esta nueva situación también le da la oportunidad de vivir en Manhattan —donde reside su hijo junto a la madre, ya que ahora no quiere ni puede marcharse de Nueva York— y sobre todo de dedicarse plenamente a buscarse a sí

mismo como escritor, a explorar un estilo que viene tomando forma desde hace algunos años en su cabeza pero al que aún le falta entidad, a poder encerrarse durante meses y meditar una y otra vez sobre todas las capas con que envuelve cada una de sus historias.

Tras *The Invention of Solitude*, con cuya publicación obtiene algunas buenas críticas en los Estados Unidos, lo que no va a ser nada frecuente en el futuro, Auster termina la que hasta la fecha es su obra maestra, *The New York Trilogy*. Entre uno y otro libro, sin embargo, han pasado casi cuatro años en los que el autor trabaja de manera incansable. Al mismo tiempo que ha escrito esta novela (aparecida en principio como tres novelas independientes), ya ha comenzado a escribir algunos de los libros que va a publicar en la década siguiente, y que se fraguan en su estudio de Brooklyn de manera lenta. Pero el despegue para las historias de la Trilogía, cuyo rasgo principal es la naturaleza experimental que las caracteriza y que roza la abstracción, no va a ser fácil, y Auster llega a ir hasta a diecisiete editoriales con el manuscrito de su primera novela de ficción bajo el brazo. En todas ellas la respuesta es negativa, incluso a pesar del modestísimo éxito que había obtenido con *The Invention of Solitude* cuatro años antes.

Sin embargo, la oportunidad termina por llegar, y para cuando consigue ver publicada la Trilogía Auster está más concentrado en su desarrollo como escritor que en la mejor o peor repercusión de las novelas, que ahora comienza a publicar una tras otra. De este modo, y aunque la crítica norteamericana a menudo las fulmina, el autor no deja de escribir historias que no se apartan en ningún momento de una misma apuesta estética. Tanto es así que las obras que incluimos en este periodo se caracterizan por tener un estilo casi homogéneo. *City of Glass* (1985), *Ghosts* (1986), *The Locked Room* (1986), *In the Country of Last Things* (1987), *Moon Palace* (1989) y *The Music of Chance* (1990) aparecen con un ritmo de vértigo y pertenecen a los años más prolíficos

del autor, que nunca en su carrera va a publicar ficción de una manera tan profusa. Entre todas las obras que ve publicadas en este periodo, quizás la que supone un mayor cambio de su situación en el mundo editorial sea *Moon Palace* (1989). No únicamente obtuvo un éxito relativo en los Estados Unidos, sino que con ella también consigue dar el salto de un pequeño sello, Sun and Moon Press, a uno grande, Viking, movimiento que luego va a reproducirse en el mercado español cuando Anagrama sustituya a Júcar y Edhasa justamente con esta misma novela.

Sin duda su fama de europeísta viene ya desde este primer periodo, pues en *The Invention of Solitude* Edmund Jabès, Sigmund Freud o Beckett son una gran influencia, tanto como lo son *Don Quijote* en *City of Glass* o el *Diario de Anna Frank* en *In the Country of Last Things*. Este gusto por lo europeo no excluye, sin embargo, la importancia de lo propiamente norteamericano en su literatura. El profesor británico y estudioso de Auster, James Peacock, ha dicho a este respecto que

[t]his combination of European and American influences gives Auster's work its unique flavor, at once inward-looking, speculating on the big mysteries of personal existence, and expansive, engaging with America's grand foundational myths. (Peacock 2)

Tras este periodo inicial de intensa búsqueda personal, el autor comienza a escribir de manera más pausada y, sobre todo, adentrándose en un tipo de historias relativamente diferentes a las anteriores. Dos, tres y hasta cinco años se suceden entre *Leviathan* (1992), *Mr. Vertigo* (1994) y otras de sus siguientes novelas ya fuera de este periodo, lo que se debe, en primer lugar, a que los compromisos que conlleva su carrera como escritor son cada vez más numerosos, y, en segundo lugar, a que los proyectos a que se enfrenta con cada uno de estos libros son a menudo más ambiciosos que los de sus primeras publicaciones.

Timbuktu (1999), *The Book of Illusions* (2002) y *Oracle Night* (2003) son escritos en una época que yo llamaría de transición, donde el autor aún mantiene muchos de los rasgos de su primera época pero ya se encuentra encaminado hacia un realismo mucho más evidente que el de sus primeras novelas, quizás como consecuencia de los fatídicos atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, que es un tema que el autor por fin aborda en la que quizás sea su novela más claramente realista, *The Brooklyn Follies* (2005), y que sorprendentemente es una de sus novelas más cómicas. Sin duda, los atentados tuvieron un fuerte impacto en el escritor, cuyo nombre ya era entonces inseparable de la ciudad de Nueva York, y que el autor observó desde la terraza de su propia casa en Brooklyn. Con este último libro, Auster hace un canto a la vida cotidiana en imitación del estilo de Dickens o Fielding, en una novela a veces divertida y otras entrañable que cuenta los entresijos de una pequeña historia familiar cuyo final da un verdadero mazazo emocional al lector que se ha dejado llevar por la suavidad afectuosa que reina en la vida de los personajes que la pueblan. La novela ha sido definida por la prensa norteamericana como “one of Auster's most accessible novels” (Minzesheimer, web).

Le siguen a *The Brooklyn Follies* una serie de novelas que alternan lo más experimental (*Travels in the Scriptorium*, 2006; *Man in the Dark*, 2008), con lo más realista (*Invisible*, 2009; *Sunset Park*, 2010). La política de los Estados Unidos, así como una visión retrospectiva de su carrera como escritor, están cada vez más presentes en sus novelas de madurez. En *Sunset Park*, por ejemplo, Auster toma como contexto la América de la recesión financiera de 2008; en esta novela Miles Heller es un estudiante universitario que lleva siete años huyendo de su pasado y ahora, al principio de la historia, deja a su novia y su vida en Florida para volver a Nueva York, de donde un día

se marchó también huyendo de su pasado. Tras su regreso a Nueva York se reúne con tres amigos que viven en una casa ocupada en el barrio de Sunset Park, y a través de una serie de coincidencias y descubrimientos Heller comienza a conectar con ese mundo que una vez dejó atrás, en una historia que es un retorno a la raza humana después de un exilio voluntario.

Desde *Sunset Park*, y pareciera que con la intención de cerrar un círculo que comenzó con *The Invention of Solitude*, Auster únicamente ha publicado relatos autobiográficos, así como una compilación de su correspondencia por carta con su amigo y también escritor J. M. Coetzee (*Here and Now: Letters, 2008-2011*, 2013); en este mismo libro, el autor explica que no es usuario de las nuevas tecnologías. Sin embargo, ya sea en un tipo de libro o en otro, y desde sus inicios como escritor en los años 70, Auster no ha dejado de rendir homenaje a los escritores que lo inspiraron en su juventud y a aquellos que ha ido descubriendo con el paso de los años. Alikei Varvogli ha dicho que “throughout his fiction [Auster] willingly enters into dialogue with [...] the American Renaissance, or the works of European writers such as Kafka, Beckett or Hansum” (Varvogli 3). Sin embargo, explorando sus novelas podemos ver que también son evidentes otro tipo de influencias del mundo de la literatura hispánica como el caso reconocido de Cervantes en *The New York Trilogy*, y otros no tan señalados por los críticos, y ciertamente nunca mencionados por el autor, como sucede, de manera más significativa, con el argentino Jorge Luis Borges (a este caso haremos referencia en diversas ocasiones a lo largo de la tesis).

De cualquier manera, lo cierto es que la pasión lectora de Auster y su faceta como escritor siempre han ido de la mano. Y es que, según el autor, Auster decidió que quería ser escritor después de leer, siendo aún adolescente, la obra maestra de

Dostoyevsky, *Crime and Punishment* (1866). También afirma que el primer libro que compró con su propio dinero fue una colección de relatos de Poe, con quien su literatura también tiene una gran deuda. Otras de las obras que dice admirar son las de Hemingway, por la simplicidad de su estilo, el libro *The Catcher in the Rye* (1951) de Salinger, o el *Ulysses* (1922) de Joyce, una de las lecturas fundamentales de su juventud. La literatura de Auster también mantiene un diálogo con algunos de los pensadores franceses más destacados, como Descartes o Montaigne. Los poetas Baudelaire, Rimbaud, Céline y, sobre todo, Mallarmé también han dejado una marca en su narrativa. Sin embargo, las conexiones entre la obra de Auster y el mundo literario francés van más allá, pues el autor también publicó una destacada antología de poesía francesa del siglo XX, *The Random House Book of Twentieth-Century French Poetry* (1982), así como otros estudios detallados de figuras literarias quizás no tan conocidas como Edmond Jabès y Jacques Dupin.

Guerra y paz (1869), de León Tolstói, o la poesía surrealista, son otras de las lecturas que consiguieron saciar relativamente el hambre literaria del joven autor. Y es que la novela *Hunger* (1890) fue, precisamente, una de las lecturas imprescindibles para Auster. Escrita por el Nobel noruego Knut Hamsun, sus personajes son, como muchos de Auster, complejos, intempestivos y apasionados; son por lo general seres asociales que sienten un profundo dolor por su inadaptación.¹ Hamsun fue un pionero de la literatura psicológica, con técnicas que recuerdan mucho a Joyce, Marcel Proust o Virginia Woolf. De la prosa de Hamsun llaman la atención dos factores principales: el carácter imprevisible de la narración (debido muchas veces a la personalidad de sus

¹ Resulta curioso que Hamsun, que tras la Segunda Guerra Mundial vio mermada su popularidad precisamente debido a su apoyo a Adolf Hitler y al régimen nazi, haya sido homenajeado en la obra de escritores de ascendencia judía como Stefan Zweig o el propio Auster.

personajes), y una belleza hipersensible con tintes líricos. Como en algunas historias de Auster, *Hunger* está cargada de datos autobiográficos y cuenta el camino hacia la locura de un joven periodista acosado por importantes desajustes físicos y psicológicos. La admiración de Hamsun por la vida bucólica le llevó, como a Henry David Thoreau, a pasar largas etapas de su vida en una cabaña en el bosque donde apenas dejaba entrar a sus familiares si estaba escribiendo.

Sin duda, las conexiones de Auster con otras literaturas van mucho más allá de las aquí mencionadas, que no pretenden sino ofrecer algunos de los datos más relevantes a este respecto. Y, aunque pudiera parecer que debido a esta variedad de fuentes y textos Auster es uno de los autores norteamericanos más europeos, no debemos pasar por alto la enorme importancia de la herencia estadounidense en todo el conjunto de su obra. Pese a su vínculo sentimental y literario con Europa, los Estados Unidos han sido el marco geográfico y sentimental de su narrativa, desde los felices años 20 y la Gran Depresión, que sirven de trasfondo a la historia de Walt en *Mr. Vertigo*, al alunizaje de los años 60, presente en *Moon Palace*. Asimismo, las protestas contra la Guerra de Vietnam son uno de los sucesos claves en *Leviathan*, tanto como (ya fuera del periodo) la cultura beatnik y el Baltimore de Edgar Allan Poe en *Timbuktu*.

En algunas ocasiones la exploración de temas norteamericanos en las novelas de Auster tiene lugar a través de la literatura de ese país, como por ejemplo la relación que *Leviathan* mantiene con “Civil Disobedience”, de Thoreau, o el tributo literario que el autor rinde a Edgar Allan Poe en *The New York Trilogy* o *Timbuktu*. También la sombra de algunas de las mayores figuras del “American Renaissance” es perfectamente palpable a lo largo de muchos de sus textos, comenzando con Nathaniel Hawthorne y su novela *The Scarlet Letter* (1850), que se encuentra en el centro de una de las sub-tramas

de *The Brooklyn Follies* (2005), o *Fanshawe* (1828), que está en el corazón de *The Locked Room*. En otras ocasiones, la exploración de temas norteamericanos tiene lugar a partir de la creación de un escenario fácilmente reconocible para el lector contemporáneo, y que sirve como comentario directo de la realidad del momento en que algunas de sus novelas han sido escritas. Este es el caso, por ejemplo, de *Man in the Dark*, que puede ser leída como un verdadero ajuste de cuentas literario con la administración del presidente George Bush Jr.

El autor es conocido por incorporar a su ficción las lecturas mencionadas, siguiendo un juego intertextual que pone en diálogo no solo sus libros con estas otras obras sino también sus propias obras entre sí. La intertextualidad es un concepto que desde que fuera acuñado por Julia Kristeva en 1969 ha sido tan fructífero como problemático, si bien comúnmente designa un entrelazado textual en que el texto original se confunde con el que de él hace uso. Me gustaría usar esta palabra con la definición de Graham Allen cuando dice que la intertextualidad es “a split, multiple concept, which poses questions and requires one to engage with them rather than forcing one to produce definite answers” (Allen 59). En el caso de Auster, la intertextualidad es sin duda uno de los rasgos que mejor definen su ficción. Ilana Shiloh explica cómo funciona en las novelas del autor:

[F]rom an intertextual perspective, Auster’s fiction constantly draws on other fictions and myths; like his protagonist Quinn, “What interested him about the stories he wrote was not their relation to the world but their relation to other stories” (Auster, *NYT*, 7). (Shiloh 201)

Y, ciertamente, parecen incontables las referencias a los libros, escritores y otros artistas que se van sucediendo, y siempre con matices diferentes, a lo largo de todas las novelas del autor.

No es por tanto casualidad que los protagonistas de Auster sean hombres bien cultivados y que posean un amplio bagaje cultural, pues es a partir de estos y otros personajes que el lector asiste a una serie interminable de referencias a libros, autores, películas, actores, cuadros y otras obras de arte de diversa naturaleza y que van desde el libro de historia más clásico a la pieza de arte más contemporánea. La narrativa de Auster tiene lugar en un espacio híbrido que une literatura, ficción y experiencia desde una perspectiva postmoderna en que la mayoría de sus textos negocian con éxito con la pre-existencia de otros. Esta negociación también tiene lugar entre lo personal y lo ajeno, un rasgo de la obra de este autor que resulta especialmente palpable en la posición en que sitúa al individuo en una situación en que no tiene modo de escapar de la influencia que ejercen sobre él los múltiples vértices de la sociedad que le rodea.

En este sentido, quizás uno de los temas más relevantes de la obra de este autor sea la exploración que hace de la identidad en el mundo contemporáneo. Barone ha dicho que “Auster’s books are about the search for identity which sometimes results in the permanent loss of one’s own identity through a search for someone else’s” (Barone, *Beyond the Red Notebook*, 16). El lugar de la subjetividad individual en la experiencia del ser humano de hoy, a menudo multitudinaria y urbana, se pone en balance sin descanso en cada una de las novelas de este autor. Uno de los aspectos fundamentales de esta lucha tiene lugar en los singulares narradores de Auster, que a menudo pueden ser leídos como *alter egos* del propio escritor. Asimismo, A. en *The Invention of Solitude*, o los narradores de *The New York Trilogy*, *Oracle Night* y *Travels in the Scriptorium* sirven de espejo del propio autor, reflejando sus propios miedos y ansiedades.

Este equilibrio entre lo autobiográfico y lo puramente imaginativo ha recibido el nombre de autoficción de manos del escritor parisino Serge Doubrovsky,² un término que él utiliza por primera vez para referirse a su novela *Fils*, de 1977. Posteriormente, Gérard Genette también utiliza el término para analizar la mítica novela *À la recherche du temps perdu* (1927), de Proust, en la que, como en las novelas de Auster mencionadas, personaje de ficción y escritor llegan a confundirse en una sola persona. *À la recherche du temps perdu* es considerada hoy en día como el paradigma del género de la autoficción, y ha influido a muchos otros escritores modernos como Louis-Ferdinand Céline, Jack Kerouac o Jerome Charyn antes que a Auster. En la tesis inédita del francés y discípulo de Genette, Vincent Colonna, se define la autoficción de la siguiente forma:

a la différence de l'autobiographie qui serait l'apanage des vies mémorables, l'autofiction serait le refuge des vies ordinaires. Elle permettrait à chacun de raconter sa vie, dès lors qu'il la dote des atours de la fiction. 'Les humbles qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman' (Doubrovsky 90). (Colonna 14)

En el caso de Auster, sin embargo, resulta difícil marcar una línea clara entre lo que procede del catálogo autobiográfico del autor —sobre todo si tenemos en cuenta que su vida ha tenido siempre lugar entre libros— y lo que pertenece al ámbito estricto de su imaginación.

Esta, sin embargo, no es la cuestión de fondo, y quizás dicha línea nunca pueda ser trazada con exactitud, pues a fin de cuentas la ficción no es otra cosa, y más en el caso de Auster, que lo que nos permite enfrentarnos a los aspectos más horribles y absurdos del mundo. A este respecto, su novela *In the Country of Last Things* es si duda

² Conocido por sus ensayos de crítica y por sus libros autobiográficos, Doubrovsky recibió en 1989 el Prix Médicis por *Le Livre brisé*, un premio que poco después recaería sobre el propio Auster por *Leviathan* en 1993 en la categoría de literatura extranjera.

una de las más poderosas ilustraciones de la necesidad de contar historias, aunque solo sea para escapar a la realidad, para llevar lo imaginario a los límites del disfrute estético, como hemos visto otras veces en eso que normalmente llamamos literatura postmodernista. No debemos descartar, a este respecto, que Auster posiblemente también esté muy influenciado por el barroco universo literario de John Barth.

Pero, para poder hablar de la constante interacción entre lo ajeno y lo personal en un entorno contemporáneo, como decíamos antes, Auster sitúa la mayor parte de sus historias en la ciudad de Nueva York, una de las señas de identidad de su literatura y sin duda una de las ciudades más singulares y heterogéneas del mundo. Aquí, como en ningún otro lugar del mundo, se pone a prueba la identidad del ser humano de hoy, en una ciudad que, según dice el narrador de *City of Glass*, “was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far [Quinn] walked, no matter how well he came to know its neighbourhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost” (Auster, *NYT*, 3). Pocos escritores han estado tan estrechamente relacionados con la ciudad de Nueva York como Auster, aunque Walt Whitman, Henry James, Edith Wharton o John Dos Passos podrían ser algunos buenos ejemplos. A diferencia de ellos, sin embargo, Auster no se limita a reflejar la ciudad tal y como llega a la retina de cualquier observador, sino que su obra es un ejercicio consciente de transformación de esa realidad. A este respecto quizás el caso más llamativo sea *In the Country of Last Things*, donde la ciudad, degradada hasta límites insospechados, resulta prácticamente irreconocible.

Con todo, el Nueva York de Auster no tiene un valor fijo, y varía mucho a lo largo de la evolución del autor, así como también en su faceta como cineasta; si en algunas de sus primeras historias, como *The New York Trilogy* o *The Invention of*

Solitude, la ciudad aparece como un lugar que impone una terrible soledad sobre las almas perdidas de personajes como Peter Stillman o Blue, que se encuentran vapuleados por los golpes fortuitos del azar, en otras historias, como *The Brooklyn Follies* o las películas *Smoke* y *Blue in the Face*, el escenario se desplaza a Brooklyn, y este aparece como un microcosmos mucho más amable en que la conexión entre los seres humanos es posible, y por tanto el hallazgo de una identidad propia, de un lugar en el mundo.

En el relato “Auggie Wren’s Christmas Story” (1995), el estanquero protagonista hace cada mañana la misma foto desde la misma esquina de su tienda en el barrio. Según dice el narrador, está fotografiando el tiempo; de la misma manera, Auster parece haber estado fotografiando Brooklyn a lo largo de toda una serie de novelas y películas en las que esta parte de la ciudad de Nueva York se ha convertido en un auténtico laboratorio para la ficción. Sus libros situados en Brooklyn parecen tener la intención de querer apresar el flujo del tiempo que tiene lugar entre sus calles. Sydney Orr en *Oracle Night*, Miles Heller en *Sunset Park* o Nathan Glass en *The Brooklyn Follies* son algunos de los personajes de Auster que han vertido sobre el barrio nuevos ecos literarios que se suman a los que ya tenía. Y en estas historias las diferencias del condado neoyorkino son más que notables con respecto al Manhattan de sus primeros textos, pues aquí Auster nos presenta una visión de la ciudad similar a una aldea global en que el anonimato es casi imposible y la amistad y la camaradería parecen ser la regla.

Con todo, el capítulo final de *The Brooklyn Follies* podría ser representativo de la verdadera concepción urbana que tiene el autor, ya que es quizás el único momento en que ambas visiones de la ciudad parecen aunarse. Cuando aquí el lector es testigo de cómo apenas dos horas después de los trágicos atentados del 11 de septiembre el humo de tres mil cuerpos incinerados avanzaba hacia Brooklyn y se depositaba sobre sus

habitantes en una nube blanca de cenizas y muerte, por fin se entiende que Brooklyn después de todo no está más que a media milla a través del río desde Manhattan, y que la estupidez o la locura que envuelve a los personajes que allí se perdieron en novelas anteriores también pueden suponer una gran amenaza para la humanidad de los personajes austerianos concebidos en el cercano condado.

Estos personajes de Auster, si bien varían mucho de unas historias a otras (o incluso dentro de una misma novela), podrían ser agrupados en una serie de características comunes entre las que destacan, en primer lugar, los que padecen severas fracturas emocionales; también, a menudo coincidiendo con los anteriores, están aquellos a los que un golpe del destino de repente los ha puesto en el camino de una posible expiación; por otro lado, también destacan los que buscan su propia identidad a través de la identidad de alguien cercano, de manera habitual un amigo y que por regla general es también escritor; finalmente, la enfermedad, la locura y el fracaso son una constante amenaza para casi todos. Algunos de los personajes de Auster son jóvenes, pero se encuentran completamente perdidos, como es el caso de los protagonistas de *Moon Palace* o de *Sunset Park*; otros, por el contrario, parecen sentirse viejos y acabados, pero siempre encuentran el modo de seguir adelante, como es el caso de David Zimmer en *The Book of Illusions*, Orr en *Oracle Night* o Nathan Glass en *The Brooklyn Follies*; también hay otros que nunca van a poder salir del estado catatónico en que se encuentran, caso este último de Quinn en *City of Glass*, Fanshawe en *The Locked Room*, Willy Christmas en *Timbuktu* o August Brill en *Man in the Dark*.

En el devenir de cada uno de ellos, la enfermedad y la muerte van a ser parte inseparable de sus destinos. Glass abre la novela *The Brooklyn Follies* diciendo: “I was looking for a quiet place to die. Someone recommended Brooklyn, and so the next

morning I traveled down there from Westchester to scope out the terrain” (Auster, *BF*, 3). Otros, como el narrador de *The Invention of Solitude*, se encuentran en el mismo estado de soledad depresiva. *The Book of Illusions*, por su parte, nos presenta a un narrador que está en un estado de intensa depresión después de la muerte de su familia en un accidente aéreo. Y en *Oracle Night* Orr acaba de recuperarse de una grave enfermedad. Nathan, que ha atravesado un cáncer en *The Brooklyn Follies*, continúa diciendo poco después de su presentación:

the shock of the cancer had been so great, I still didn't believe in the possibility of surviving it. I had given myself up for dead [...]. [O]nce I'd suffered [...] the loss of hair, the loss of will, the loss of job, the loss of wife, it was difficult for me to imagine how to go on. (Auster, *BF*, 3)

Como dice el personaje, toda la obra de Auster parece tratar de buscar una respuesta a las mismas preguntas: ¿cómo poder seguir adelante?, ¿cómo escribir después del dolor que va parejo a las diferentes circunstancias de la vida?, ¿cómo hablar de otra cosa, sentir otra cosa, pensar en otra cosa cuando se ha perdido aquello a lo que más afecto hemos profesado?, ¿cómo continuar tras la pérdida de la esperanza? Tras este punto de partida en el que todo parece haberse extinguido, pero a partir del cual Auster aún tiene, quizás para nuestro asombro, una nueva historia que contarnos, lo que se esconde es una verdadera labor de investigación de lo humano que toma forma progresivamente a través de todas sus novelas.

Esta investigación de lo humano no está muy lejos del proyecto que Auster mismo llevó a cabo para la National Public Radio (NPR); durante un periodo de tiempo, el autor pidió a los radiooyentes que mandasen historias reales en las que narrasen sucesos increíbles por poco frecuentes. Fueron tantos los relatos recibidos que el autor decidió convertirlos en un pequeño volumen tras una escrupulosa selección. El resultado tomó el título de uno de los relatos: *I Thought My Father Was God, and Other*

True Tales from NPR's National Story Project (2001). Años después un proyecto similar quedó reflejado en *The Brooklyn Follies* cuando Glass decide compilar al final de su vida “every blunder, every pratfall, every embarrassment, every idiocy, every foible, and every inane act” (Auster, *BF*, 5) cometidos por él mismo u otros que le rodean a lo largo de toda su vida en un libro al que pone por título *The Book of Human Folly*.

Pero, más allá de la humanidad de estos personajes, a nivel técnico quizás el rasgo que más destaque en las novelas de Auster sea el papel que en ellas juega la metaficción, un rasgo que, si bien podemos encontrarlo en la literatura de casi todas las épocas, es en la creación literaria contemporánea donde ha adquirido mayor protagonismo. El teórico literario David Lodge define este concepto diciendo que “[m]etafiction is fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures” (Lodge 206). En un sentido general, se trata de llamar la atención del lector sobre el artificio que es la ficción, y nos recuerda constantemente que lo que leemos es un producto de la mente y de la imaginación de un autor. El efecto que suele buscar un escritor cuando hace uso de esta técnica en la narración es enfrentar a sus lectores con una visión crítica de la realidad que les rodea, tratando de llegar a que se cuestionen lo que normalmente asumimos como “verdad”, y poniendo en equilibrio continuo la relación entre ficción y realidad.

A este respecto, *Travels in the Scriptorium* (2006), como cuyo título parece indicar claramente, quizás sea la novela más declaradamente metaficticia de Auster, ya que en ella explora su propia faceta como escritor, así como el destino de algunos de sus personajes más destacables de libros anteriores. Pero no debemos olvidar que la mayoría de estos personajes son a su vez escritores, y, dada esta circunstancia, la

metaficción es un juego que siempre va a estar presente en cada una de las novelas del autor. David Lodge también afirma que “[m]etafictional writers have a sneaky habit of incorporating potential criticism into their texts and thus ‘fictionalizing’ it” (Lodge 208), y, si aplicamos esta afirmación al narrador/escritor que tantas veces hace de protagonista en las novelas de Auster, es cierto que a veces esta figura puede ser usada por el autor como una manera de comentar su propia ficción y predecir así posibles argumentos de los críticos, criticando incluso su propio texto. De este modo, el juego metaficticio que encontramos en sus novelas no viene sino a corroborar el dominio de Auster sobre el arte de narrar y las circunstancias que rodean al hecho literario.

Una de las formas que toma la metaficción en las novelas de Auster son las diferentes narrativas dentro de una narrativa (también llamadas *mise en abyme*). En las novelas del autor encontramos a menudo libros dentro de otros libros, o “wheels within wheels”, como las hubiera llamado Tristram Shandy. Esta es otra de las marcas de la casa en el caso de nuestro Auster, pues son muchos los ejemplos que abundan en sus libros en este sentido; Sidney Orr, en *Oracle Night*, escribiendo una novela sobre un personaje que escribe una novela podría ser uno de ellos, o Blue, en *Ghosts*, quien no cesa en su empeño por escribir un relato que incluya cada movimiento en la rutina de Black, al que espía a través de la ventana de su apartamento; también Peter Aaron en *Leviathan*, quien se ha propuesto escribir una larga carta a la prensa en que se cuenta la complicada historia de su amigo Sachs para así poder contrarrestar la oficialidad de la historia que irá sepultando poco a poco lo que él considera su verdad. Después de todo, contar historias es una manera de existir, o hacer que otros existan, y ésta es la manera en que Auster parece enfrentarse a su propio universo literario, cuestionando el uso que hacemos del lenguaje y los efectos multidireccionales que éste puede tener.

Y quizás no diste tanto de la reflexión lingüística que la obra de Auster nos plantea la manera en que el autor trata la elusividad de la identidad y cómo especula en torno a ella. El inicio de su obra tiene lugar a partir de las circunstancias que rodearon a dos sucesos reales: la vida fantasmagórica que había llevado su padre en sus últimos años, como ya hemos comentado anteriormente, y la llamada que Auster recibe una mañana de principios de los 80 cuando descuelga el teléfono de su casa y una voz desconocida le pregunta si es el detective Paul Auster de la agencia Pinkerton.³ A partir de estos dos hechos, la suplantación de identidad, el secretismo y los misterios en torno a ella se han ido desarrollando en su ficción por múltiples cauces que a menudo ofrecen al lector una batería de preguntas más que la concreción de respuestas a las que poder aferrarse. Una de las consecuencias de esta vertiente de la obra de Auster es la manera en que nos muestra la fascinación de algunos de sus personajes por la malévola y metamórfica naturaleza de otros (Peter Aaron con su amigo y futuro terrorista Benjamin Sachs en *Leviathan*, o el estudiante Adam Walker por el profesor de ciencias políticas Rudolf Born en *Invisible* de 2009). Pero quizás el misterio de la identidad escurridiza que caracteriza a sus personajes pueda ser resumido en las palabras del propio Auster en *The Brooklyn Follies* cuando dice que “[a]ll men contain several men inside them, and most of us bounce from one self to another without ever knowing who we are” (Auster, *BF*, 122-3).

³ Como curiosidad, citar que la idea de un autor policiaco que salta al otro lado de su mundo imaginario constituye el punto de partida de la “sitcom” estadounidense *Bored to Death* (HBO 2009-2011), cuyo creador, Jonathan Ames, establece un juego paródico y autorreferencial al bautizar con su nombre al escritor/detective interpretado por Jason Schwartzman, cuyo personaje vive en Brooklyn y tiene un segundo empleo como detective privado sin licencia. No por casualidad, en la segunda temporada se cita a Auster, aunque lo que parecía un inminente cameo se vió frustrado en el último momento. La serie fue emitida también en España a partir del 25 de enero de 2010, y su producción cancelada después de tres temporadas.

Otros factores que también podrían estar en el origen de esta obsesión del autor con la suplantación de identidad son su trabajo como ayudante de un productor mexicano con guiones cinematográficos y trabajando desde la sombra, sus inicios como escritor de novelas de misterio bajo pseudónimo, y sobre todo su experiencia como traductor, ya que a fin de cuenta la traducción no es otra cosa que la constante suplantación de otras identidades, en que el traductor ha de asumir las palabras de otro como suyas propias. Y es que, de este mismo modo, Auster va a dejar en sus libros que sus personajes entren en su propia vida como si el autor hubiese sido reemplazado por ellos o como si él mismo suplantara a estos personajes.

Pero, si existe algún rasgo que lleve la marca Auster por excelencia, éste no es otro que las asombrosas coincidencias que encontramos a través de toda su ficción. Son tantos los extraños sucesos que le han ocurrido y que el propio autor ha narrado de manera autobiográfica que no es de extrañar que el azar y lo fortuito jueguen un papel tan importante en sus novelas. Muchas de ellas están construidas en torno a una serie de casualidades que revelan de algún modo la estructura caótica de la vida, y es que para Auster “chance is a part of reality” (Auster, *AH*, 269). El propio autor cree que la presencia del azar en sus historias parte de un hecho fortuito que vivió en su adolescencia, ya que, según cuenta en *The Red Notebook*, durante un campamento de verano en el estado de Nueva York, cuando aún era un niño, un compañero murió alcanzado por un rayo durante una tormenta y a muy escasa distancia del autor. Auster sintió entonces que la muerte de este muchacho en lugar de la suya había sido un hecho completamente fortuito y a partir de este momento quedó tan fascinado con la idea de la muerte como con los entresijos del azar mismo.

En este sentido, su obra parece sustentarse en el convencimiento de que el primer motor de la vida y del universo, así como de la cultura, es el hecho fortuito, de que somos producto de una improvisación y que, lo sepamos o no, estamos en todo momento poseídos por una incertidumbre perpetua. La ingobernabilidad de la vida, a pesar de todos los planes que hacemos, es el motor que pone en marcha la vida de cada uno de los concienzudos personajes del autor. Y, sin embargo, Auster hace todo esto desde una extraña concepción del realismo, que es como a él le gusta calificar su ficción. Es cierto que, dentro de la extrañeza que a veces nos puede despertar las situaciones con que nos enfrenta, los recursos fantásticos no son en ningún momento el origen de esta sensación, pues los ha usado tan escasamente como la levitación de Walt que encontramos en *Mr. Vertigo* o la piedra con poderes con la que nos topamos en *Lulu on the Bridge*. Es por ello que, como norma general, y a pesar del misterio que se desprende de sus historias, todo ocurre dentro del orden de lo posible.

Pero, a pesar de todo lo dicho anteriormente, quizás lo más llamativo en el caso de Auster sea su capacidad como narrador de historias. Al leer cualquiera de sus libros, el lector no puede sino sorprenderse por la cantidad de anécdotas, historias conmovedoras y especulaciones metafísicas que su mente ha recibido. Muchas de estas historias, a veces absolutamente dispares, quedan entrelazadas de una manera tan brillante que resulta imposible establecer un límite definitivo entre ellas, pues todas las diferentes capas de cada una de sus narraciones terminan por quedar superpuestas hasta perder su verdadero origen o cualquier atisbo de independencia argumentativa. Esta capacidad para contar historias sin duda está muy relacionada con el valor que Auster da a la literatura como labor terapéutica. La desesperación de August Brill en *Man in the Dark* frente a una pila de papeles en blanco nos puede dar una idea de hasta qué punto

Auster confía en el poder curativo de la narración. A fin de cuentas, las historias no hacen otra cosa que conectarnos con el mundo, y, sobre todo, con otros seres humanos más o menos afines a nosotros mismos. Ésta es la razón por la que muchos de los personajes de Auster son escritores, y aquellos que no lo son normalmente terminan escribiendo para contar las situaciones increíbles a las que han sobrevivido.

Y es la razón, también, por la que el trabajo de Auster es más que metaficticio, postmoderno o filosófico. Ha sido inspirado, en el fondo, por una visión profundamente humanista, tratando de establecer puntos de unión entre cada uno de nosotros, empezando con el primero de sus narradores y terminando con cualquiera de sus lectores. “One should never underestimate the power of books”, dice Glass en *The Brooklyn Follies* (Auster, *BF*, 303) poco después de embarcarse en una singular empresa con la que pretende redactar una serie infinita de biografías anónimas. La aspiración de la obra de Auster, que nunca parece quedar satisfecha consigo misma en virtud de la cantidad de cabos que siempre deja sueltos, podría quedar resumida en una frase del dramaturgo londinense Peter Brook que el autor neoyorkino ha repetido con frecuencia, y es que la obra literaria debe poseer “the closeness of reality and the distance of myth, because if there is no distance you aren’t amazed, and if there is no closeness you aren’t moved” (Brook 46). Esta, sin duda, podría ser una buena definición de su trabajo, que aquí vamos a abordar desde el punto de vista de la recepción. Para ello veamos en primer lugar una aproximación a las teorías del lector y la lectura que sirven de inspiración a esta tesis.

1. 3. Teorías del lector y la lectura.

Auster mismo parece creer en las posibilidades de la lectura cuando afirma en una entrevista con Elvira Huelbes, en España, lo siguiente:

Creo que un lector es quien verdaderamente hace que “suceda” una novela, quien crea un libro. Como pasa con el sonido, si hago mucho ruido, golpeo fuerte en el suelo, la única manera de que exista ese sonido, es que ondee en el aire y que haya un tímpano que se sienta herido por el ruido. Hace falta un oído, de otra manera no pasa nada, simplemente la onda desaparece en el aire. De la misma forma necesitas esa conexión entre el escritor y el lector para que la novela se dé. (Huelbes, “Entrevista. Paul Auster”, 6)

En cierto sentido, mientras que en los Estados Unidos la onda de la obra austeriana parece haber desaparecido en el aire, el tímpano a que hace referencia Auster en estas palabras hemos sido nosotros, el panorama literario español. Y es que las teorías del lector y la lectura (términos que aquí voy a usar indistintamente aunque podrían ser matizados) postulan justamente la idea de que la literatura nace del lector, y sin él tanto autor como texto carecen de función alguna.

La palabra lector viene del latín *lector*, y tiene como componentes léxicos *legere*, cuyo significado es “elegir”, o “escoger”, y el sufijo *—tor*, que se refiere al que hace la acción o es agente. Según las teorías del lector, la obra literaria en sí misma no significa nada y ni siquiera puede llamarse literatura hasta que no es leída. Por otro lado, un poema que sea considerado “un poema bueno” no lo es porque la calidad a que se refiere la palabra “bueno” sea algo inherente a las piezas lingüísticas que lo componen o por la forma en que estas palabras han sido configuradas sobre la página. Lo es, por el contrario, debido a que un grupo de personas, es decir, los lectores, ha convenido en considerar que así sea; y porque el número de personas que componen este grupo es suficientemente grande o influyente como para hacer que otros también lo crean.

Pero, ¿qué sucede cuando leemos? “Elegir”, como indica la etimología latina de la palabra lector, significa “desechar” según la Real Academia de la Lengua Española, o “destacar una opción entre varias”. Y esto, justamente, es lo que hacen los lectores. Una obra literaria, en consecuencia, no encierra una “verdad” o significado fácilmente identificable, ya que si el lector no pusiera algo de sí mismo en cada una de sus lecturas (de su cultura, de su visión del mundo, de la perspectiva que le dan sus condiciones de sexo, género o edad) no se entiende que diferentes lectores arriben a conclusiones dispares partiendo de las palabras inalterables que quedan fijadas en cada obra. Y aún más, ¿acaso leemos igual ahora que en los años 80? O, ¿leemos igual ahora que en tiempos de Cervantes? Y, por otro lado, ¿leemos igual aquí, en España, que en los Estados Unidos? La disparidad en las diferentes interpretaciones sucede porque cada texto tiene el potencial de ofrecer una multiplicidad de significados —de hecho, tantos como lectores o comunidades de lectores tenga ese texto— al mismo tiempo que ninguno. No es, por tanto, hasta que cada lector selecciona de una manera activa uno de entre todos estos significados —que según postula la teoría de la lectura están en el lector mismo y no en el texto— que una obra literaria adquiere relevancia.

Incompresiblemente, sin embargo, la figura del lector ha pasado inadvertida a lo largo de casi toda la historia de la literatura —que no es precisamente corta si la comparamos con la de otras artes. Esto ha sucedido porque casi desde el principio los teóricos de la literatura se han centrado en la figura del autor (su genialidad, su biografía, su contexto, etcétera), invisibilizando así al lector. No es hasta hace poco tiempo que se ha entendido que el autor, en realidad, no es más que un lector de su propia obra, sin que por el hecho de ser el primero sea superior o inferior a cualquier otro. Pero, a pesar del mucho tiempo que ha llevado dar voz a los lectores, parece

evidente que las teorías del lector son, hoy en día, inseparables del acto literario, ya que son muchos los críticos, estudiosos e incluso autores que a lo largo de todo el siglo XX se han ido sumando a ellas.

Pero, aunque en la actualidad las teorías del lector sean una de las vías más populares a través de las que abordar la literatura, estas no siempre han tenido una buena acogida por parte de los teóricos; desde que vieron la luz a mitad del siglo pasado, también hubo quienes las desestimaron por poco válidas. Sin duda, el grupo de teóricos que más alejados parecen de conferir cierta importancia al papel que juega el lector en el proceso creativo fueron los llamados Nuevos Críticos norteamericanos. Para los Nuevos Críticos, cuyo momento de mayor popularidad tuvo lugar alrededor de los años 50 en el sureste de los Estados Unidos, nada importa en literatura excepto el texto mismo. La cultura del lector no tiene para ellos relevancia, así como tampoco su historia o su moral (que darán juntos forma a su interpretación). Los Nuevos Críticos estuvieron tan aferrados a lo meramente textual que se olvidaron de que es el lector quien en realidad da vida al texto. Entre las cabezas más visibles de esta corriente encuentran William K. Wimsatt y Monroe C. Beardsley. Ambos moldean sus ideas a este respecto en su popular artículo “The Affective Fallacy”, donde coinciden en que la reacción personal de los lectores, así como su reacción emocional a un texto, no son un medio válido de análisis literario.⁴

El término acuñado por estos críticos, “the affective fallacy”, trata de describir la confusión entre el poema y su resultado. Para Wimsatt y Beardsley, el texto está por

⁴ En “The Intentional Fallacy”, artículo también escrito conjuntamente y que a menudo ha sido considerado como complementario a “The Affective Fallacy”, Wimsatt y Beardsley rechazan también la idea de que la intención del autor sea un método válido de análisis a la hora de abordar el significado de un texto literario: “[T]he design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art” (Wimsatt 3). Para estos críticos, como vemos, únicamente el texto es una vía válida para aproximarse a la literatura.

encima del lector tanto como del autor mismo, y la única manera de abordarlo es a través de un “close reading”. Es importante destacar, pues, que para estos críticos el texto literario sí encierra un significado, una “verdad” que le pertenece y que la tarea del crítico puede conseguir extraer. Con este objetivo el crítico debe contemplar la estructura poética como formalmente autosuficiente y en ningún momento cometer el error de considerar sus efectos emocionales o pragmáticos sobre el lector.⁵ “[T]he critic”, según las palabras de Wimsatt y Beardsley, “is not a contributor to statistically countable reports about the poem, but a teacher or explicator of meanings” (Wimsatt 34). En un sentido general podemos decir que los Nuevos Críticos se caracterizaron por su conservadurismo, ya que eliminando cualquier referencia extratextual eliminaban también la posibilidad de una controversia en la lectura, algo que tiene cierta lógica si pensamos que sus teorías estuvieron vigentes en los Estados Unidos precisamente durante los años de la Guerra Fría. Si bien su metodología de proteger férreamente al texto a través del “close reading” ha sobrevivido en ciertas teorías literarias posteriores hasta la fecha de hoy, la popularidad de este grupo ha descendido enormemente, y esto ha jugado en beneficio de las teorías del lector.

Como a menudo sucede en la historia del pensamiento y en la propia vida, sería justamente uno de los discípulos de los Nuevos Críticos quien, poco después, daría un mayor impulso a las teorías del lector, contradiciendo los presupuestos de sus maestros y repudiando lo que Wimsatt y Beardsley habían denominado como “falacia”. Stanley Fish, quien muestra una clara oposición a los Nuevos Críticos en “Literature in the Reader: Affective Stylistics”, no fue uno de los descubridores de la importancia del lector en el análisis literario, pero sí uno de sus mejores aliados. Para Fish, el

⁵ Me refiero a “estructura poética” en esta sección por el hecho de que los críticos privilegiaron a la poesía frente a otras formas literarias.

significado del texto literario no puede ser separado de la experiencia del lector. Fish sintetiza la labor del crítico literario diciendo que “it is the structure of the reader’s experience rather than any structures available on the page that should be the object of description” (Fish 152), lo que, como puede verse, parece atentar directamente contra el “close reading”. Una de las mayores contribuciones de Fish a las teorías del lector fue su oposición rotunda a quienes opinaban que adolecían de relativismo. Para este profesor de Providence, las respuestas cien por cien subjetivas no existen; son, simplemente, imposibles, pues ningún sujeto puede existir de una manera absolutamente aislada al conjunto de normas y sistemas de pensamiento que están por encima de nosotros mismos. No existen sujetos puros, creía Fish, lo que le llevó a moldear el concepto de “comunidades interpretativas”. Para Fish, “[i]nterpretive communities are made up of those who share interpretive strategies, [...] these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read” (Fish 14). En “Interpreting the *Variorum*”, Fish situó la importancia del acto literario en el lector, y afirmó que tanto la intención del autor como los rasgos formales de una obra son algo que asume el lector cuando lee, pero no algo que tenga una existencia objetiva fuera de su experiencia.

En *Is There a Text in This Class?*, aparecido en 1980, Fish también profundiza en la imposibilidad de una existencia objetiva de texto y autor fuera de la experiencia del lector cuando dice que puesto que el objeto (en el que incluimos al texto literario) es creado por un grupo de sujetos, las diferencias interpretativas que encontramos sobre él tienen lugar porque cada comunidad de lectores aporta rasgos que solo en apariencia son del texto (como la rima o la métrica) pero que pertenecen, en realidad, a esa comunidad de lectores. Cada comunidad, por tanto, las percibirá de un modo diferente

de acuerdo con sus características particulares, hasta el punto de que, según Fish, “[t]he assumption in each community will be that the other is not correctly perceiving the ‘true text’” (Fish 14). Y, sin embargo, es justamente esta intención del lector de buscar el significado verdadero de un texto literario lo que le lleva a él mismo a imprimir ese significado, pues, según afirma Fish, “[i]t is my thesis that the reader is always making sense (I intend ‘making’ to have its literal force)” (Fish 162).

Sin embargo, a pesar de las sugerentes contribuciones de Fish, los representantes más reconocibles de las teorías del lector han sido siempre alemanes. Fue la academia alemana la que dio forma a la llamada Estética de la Recepción, un conjunto de teorías literarias procedentes de diferentes escuelas que analizan la/s respuesta/s del lector frente al texto. Estas escuelas, de manera frecuente, no han entendido al lector como a un individuo aislado, sino más bien como a un colectivo histórico. El análisis textual de la Estética de la Recepción se basa en la idea de la negociación —es decir, que entienden la literatura como un acto de comunicación—, e implica que un texto no siempre es interpretado con las mismas motivaciones con las que fue escrito por su autor. En lugar de esto, el lector interpreta un texto basándose en el bagaje de su grupo cultural, así como en las experiencias que ha vivido; es la variación de este fondo cultural entre lectores lo que explicaría por qué algunas interpretaciones son aceptadas por unos y rechazadas por otros.

Los teóricos de la Estética de la Recepción cobran importancia sobre todo a partir de los años 60, aunque también fueron muy populares en los 80, es decir, justamente cuando se gestan la mayor parte de las novelas de Auster que abordamos en este trabajo. Las teorías de este grupo tienen como base, principalmente, la fenomenología de Edmund Husserl. Para Husserl, los seres humanos solo podemos

conocer nuestra percepción de las cosas y no las cosas en sí mismas, una idea fundamental y que se encuentra en la base de las teorías del lector. Este filósofo, sin embargo, siempre ha insistido en dar mayor importancia a los aspectos comunes en las diferentes percepciones, ya que su principal preocupación es buscar la homogeneidad a partir de diferentes experiencias.

Y es que Husserl desarrolla su filosofía fenomenológica como consecuencia de la gran devastación que tiene lugar en Europa a partir de la Primera Guerra Mundial. Terry Eagleton dice, en referencia a este capítulo de la historia de la teoría literaria, que

the social order of European capitalism had been shaken to its roots by the carnage of the war and its turbulent political aftermath. The ideologies on which that order had customarily depended, the cultural values by which it ruled, were also in deep turmoil. (Eagleton 47)

Es, en este contexto, que Husserl busca un método filosófico que refleje con fidelidad la situación de una civilización que se está desintegrando, y para ello dedica gran parte de su trabajo a René Descartes, a quien considera el punto de partida de dos líneas de desarrollo filosófico posterior: el racionalismo y el empiricismo. Como Descartes, Husserl busca la certeza, y con este objetivo lo primero que hace es desechar la creencia de que los objetos tienen una existencia independiente de nosotros en el mundo exterior. Según Husserl, “one must not let oneself be deceived by speaking of the physical thing as transcending consciousness or as ‘existing in itself’” (Husserl, *Essential Husserl*, 80). Ahora bien, quizás no podemos tener la certeza de la existencia independiente de las cosas, pero sí de cómo las cosas aparecen ante nosotros, sean estas o no una ilusión en sí mismas, pues “[a]n object existing in itself is never one with which consciousness [...] has nothing to do” (Husserl, *Essential Husserl*, 80). En una sociedad de postguerra en la que la mayor parte de los objetos aparecían alienados, desprendidos de todo propósito, y en que los sujetos humanos, en consecuencia, habían quedado tremendamente aislados,

la filosofía de Husserl trae consigo cierto consuelo, ya que consigue curar parcialmente el abismo abierto entre sujeto y objeto. Como dice Eagleton, con la filosofía de Husserl “[m]ind and world have been put back together again —at least in the mind” (Eagleton 50).

Los postulados de Husserl pronto abrieron caminos insospechados en el ámbito de la teoría y la creación literaria, ya que, por un lado, la fenomenología nos ofrece la posibilidad de un mundo cognoscible, pues, según Husserl, “[f]rom what rests on the surface one is led into the depths” (Husserl, *The Crises of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, 355). Pero, por el otro lado, la fenomenología de Husserl también pone al sujeto humano en el centro de este conocimiento, y abre, por tanto, la puerta a la subjetividad:

on the whole, within the limits of the presentive *intuitions* which we comprehend under the name ‘simple experience’ (perception, recollection, etc.), ‘physical things’ can still be presented as they are now as intentional unities persisting continuously in multiplicities of appearances. (Husserl, *Essential Husserl*, 80)

Dicho de una manera radicalmente resumida, para Husserl no hay objeto sin sujeto, ni sujeto sin objeto. Como consecuencia, nuestra consciencia no es un registro pasivo de lo que ocurre a nuestro alrededor sino que constituye, intencionadamente, ese mundo. Lo que Husserl propone es nada más y nada menos que una ciencia de la subjetividad; el mundo no es otra cosa que lo que yo le hago ser, lo que dictamina mi percepción de ese mundo, y, por tanto, como dice Husserl, “[what we] called ‘*the actual world*,’ [is] *one special case among a multitude of possible worlds*” (Husserl, *Essential Husserl*, 80).

Su discípulo más celebrado, el también alemán Martin Heidegger, es otro de los filósofos que se encuentran en la base de las teorías del lector. Pero si Husserl nos habla de un sujeto trascendental, Heidegger rechaza esta teoría en favor de la irreducibilidad

de la existencia humana —o *Dasein*, como él la llama. El propio Heidegger ha definido este concepto diciendo que “[*Dasein*] is not an instance of being [...]; rather, it is the site of the understanding of being” (Heidegger, *Being and Time*, 9). Es justamente por este motivo que su pensamiento a menudo es denominado existencialismo: “[W]hy are there beings at all instead of nothing? That is the question, [...] obviously the first of all questions”, se pregunta Heidegger en el origen de su filosofía (Heidegger, *Introduction to Metaphysics*, 1). Heidegger parte del intelectualismo puro de Husserl y se encamina desde ahí hacia una auténtica meditación sobre lo que significa estar vivo. En *Being and Time*, publicada en 1927, el alemán se centra en lo que llama el Ser mismo, y, más particularmente, en el modo de ser que es específicamente humano. Este modo de ser es para Heidegger, en primer lugar, un ser-en-el-mundo. Eagleton, en su interpretación de Heidegger, resume este aspecto de la filosofía del alemán diciendo que “we are human subjects only because we are practically bound up with others and the material world, and these relations are constitutive of our life rather than accidental to it” (Eagleton 54).

A diferencia de Husserl, sin embargo, para Heidegger el mundo no es algo que esté “ahí fuera” y sobre lo que un sujeto contemplativo pueda llegar a hacer un análisis racional. Para Heidegger emergimos de una realidad que no puede ser aprehendida, que es infinita en sus significados y que nos constituye tanto como nosotros la constituimos a ella. El mundo no es algo que pueda ser reducido a imágenes mentales como lo es para Husserl, sino un Ser en sí mismo del que formamos parte. De este modo, si Husserl supone la última fase del racionalismo filosófico ilustrado de Descartes, para quien el hombre sella el mundo con la imagen que él tiene de ese mundo, Heidegger va a eliminar al hombre, al ser humano, de esa posición imaginaria de dominio, insistiendo en que nuestra existencia no es más que un diálogo con el mundo y que no podemos

aspirar a otra manera de existir que no sea proyectándonos continuamente sobre ese mundo. A este respecto, si la filosofía de Husserl había sido denominada fenomenología trascendental, la de Heidegger ha sido llamada fenomenología hermenéutica.⁶

Ya desarrolladas las fenomenologías trascendental y hermenéutica de Husserl y Heidegger en la primera mitad del siglo XX, las teorías del lector las toman como base para su argumentación más compacta, llevada a cabo por los alemanes Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Jauss e Iser, junto a otros académicos de la Alemania Occidental no tan conocidos pero que también hicieron algunas contribuciones significativas, como por ejemplo Harald Weinrich, pueden ser considerados los “padres” de las teorías del lector. Estos críticos pertenecen a la llamada Escuela de Constanza. El primero de ellos, Jauss, es normalmente conocido como su cabeza más visible, y, además de los ya mencionados, sus teorías tienen también una fuerte influencia del filósofo Hans-Georg Gadamer, uno de los sucesores de Heidegger en el ámbito de la hermenéutica.

En *Truth and Method* (1960), Gadamer plantea uno de los problemas que han sido constantes en la teoría literaria moderna: ¿cuál es el significado de un texto literario?, ¿hasta qué punto es relevante la intención del autor para la consecución de ese significado?, ¿podemos realmente entender obras que nos resulten ajenas cultural e históricamente?, ¿existe algo como un entendimiento objetivo, o es nuestro entendimiento siempre relativo a nuestra situación histórica y personal? Según parece, para Gadamer, según lo ha interpretado Eagleton, las respuestas a todas estas preguntas no admiten duda alguna: “All interpretation is situational, shaped and constrained by the historically relative criteria of a particular culture” (Eagleton 62).

⁶ La hermenéutica, habitualmente entendida como la ciencia o el arte de la interpretación, tiene su origen en la lectura de las Sagradas Escrituras, pero a partir del siglo XIX esta palabra ve ampliado su significado para referirse al problema de la interpretación textual en un sentido más general y que incluye a la literatura.

A partir de Gadamer, Jauss da dimensión histórica a su teoría al afirmar que el significado de una obra depende de la situación histórica del intérprete. El crítico toma concretamente de la hermenéutica de Gadamer su concepto de “fusión de horizontes”, refiriéndose con ello al choque de perspectivas culturales que se da en el momento en que un individuo se acerca a cualquier clase de conocimiento. Y es también a partir de Gadamer que Jauss explica que las experiencias que encontramos en un texto literario son experiencias pasadas y que no tienen por qué coincidir con los intereses actuales de cada lector. Esta postura lleva a Jauss a hacer una profunda crítica de lo que había sido el formalismo ruso, así como también del marxismo, ya que para el alemán el defecto principal de estas dos corrientes literarias es que carecen de una dimensión histórica. No es por casualidad que uno de los artículos principales de Jauss lleve por título justamente “Literary History as a Challenge to Literary Theory”.

Una de las ideas a las que Jauss da forma en este ensayo es el concepto del “horizonte de expectativas”, con lo que se refiere a algo tan sencillo y complejo al mismo tiempo como lo que podría ser la respuesta a la pregunta: “¿qué espera el lector cuando lee?” Jauss considera que cualquier lector se acerca a un texto literario con sus propias ideas sobre lo que cabe esperar en él; y dichas ideas dependen del marco social, cultural y en definitiva histórico en que se encuentra. De esta forma, el interés o aprobación hacia un texto determinado dependerán de la compatibilidad de este horizonte de expectativas individual con el horizonte de expectativas propuesto por el texto; mientras más se asemejen ambos, mejor será la comprensión e identificación que tendrá el lector con ese texto; y mientras más se alejen, mayor es la posibilidad de que el lector rechace el texto por plantear ideas demasiado diferentes a las suyas o por tratar temas que le son desconocidos.

Además de las corrientes filosóficas mencionadas anteriormente, esta idea de Jauss también tiene una gran deuda con el concepto de “paradigma” propuesto por el historiador y científico de Cincinati Thomas Kuhn. El paradigma de Kuhn es un conjunto de prácticas que definen una disciplina en un momento determinado, es decir: qué se debe observar y escrutar, qué interrogantes se deben formular, cómo deben interpretarse los resultados obtenidos de una investigación, etcétera. Algo que, al menos a priori, parece bastante complicado si se piensa en una lectura que no tenga otra finalidad que el mero placer. Sin embargo, para Jauss, una obra literaria será mejor cuanto más desafíe este horizonte de expectativas en sus lectores, y por ello valora enormemente a los autores que logren problematizarlo, ya que es a ellos a quienes debe atribuirse el mérito por la evolución de la literatura.

Por otro lado, puesto que la perspectiva histórica es tan importante para este crítico, Jauss también considera necesario que para entender una obra debemos conocer en profundidad el horizonte de expectativas de sus lectores en el momento de su aparición. Es decir, ¿cómo piensan los lectores en un momento determinado?, ¿qué esperan de un género concreto? La postura de Jauss en este sentido guarda ciertas semejanzas con la posterior “hermenéutica de la recuperación” de Eric Donald Hirsch y Jonathan Culler, quienes también se ocuparon no tanto de sistematizar las propiedades y estructuras formales y temáticas de los textos literarios sino más bien de los códigos o modelos interpretativos que los lectores activan durante el proceso de la lectura. Esta hermenéutica de la recuperación, sin embargo, trata de preservar el significado original de la obra, por lo que requiere del crítico, o del intérprete, el imperativo ético de escapar de los límites estrechos de su propia historia. Solo así se restablecerá el consenso crítico y se respetarán los viejos principios hermenéuticos, es decir, la premisa

de que no todas las interpretaciones son igualmente correctas y aceptables y, por tanto, la certeza de que es posible descubrir un “mejor significado” (Hirsch 261).

Como ya mencionamos anteriormente, el otro teórico alemán que habitualmente es considerado fundador de las teorías del lector junto a Jauss es Wolfgang Iser. Iser construye sus preceptos teóricos a partir de la hermenéutica de Gadamer, sobre todo, y combinándola con el pensamiento del teólogo decimonónico Friedrich Schleiermacher, la fenomenología del filósofo polaco Roman Ingarden y la antropología del francés Paul Ricoeur. Pero al contrario que a Jauss, a Iser no le interesa mucho la evolución histórica del texto; le interesa más bien el proceso de la lectura, pues, según afirma, “in considering a literary work, one must take into account not only the actual text but also [...] the actions involved in responding to that text” (Iser 212). En “The Range of Interpretation”, y sobre todo en “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, Iser describe su particular modo de entender las relaciones entre texto, lector y autor, y defiende su concepción de la interpretación y de los mecanismos que se activan en este proceso como una constante forma de traducción.

En estos ensayos Iser da nombre a una de las que han sido las categorías más importantes en el proceso de lectura desde entonces: el llamado “lector implícito” — que, según la denominación de Fish, es un “informed reader”. El concepto de lector implícito de Iser parte de la idea de que el narrador de un texto literario no siempre nos da los datos necesarios para completar o comprender este texto en su totalidad. A veces, este narrador puede incluso llegar a omitir los datos más relevantes de manera deliberada; por ejemplo, si describe los escenarios de manera incompleta o no dándonos toda la información necesaria para entender a un personaje. Estas lagunas o ausencias, que deben ser completadas por la imaginación o el conocimiento de los lectores, y que

van a ser fundamentales en la lectura de las novelas de Auster, es lo que Iser denominó “espacios en blanco” o “gaps”. En opinión de Iser, sin embargo, estos espacios en blanco no son algo exclusivo de obras literarias de un determinado carácter elusivo, sino que muy por el contrario están presentes en todos los textos narrativos sin excepción alguna. De este modo, la función principal del lector implícito, especialmente en los textos más cerrados o con ausencias más graves, es la decodificación, es decir, extraer el significado que se oculta tras ellos (por ejemplo, si el texto hace uso de la ironía).

La decodificación de Iser es un proceso que tiene lugar cada vez que leemos un texto literario, y sucede de manera inevitable, es decir, que no depende de la voluntad personal de cada lector. Para Iser, “[e]very sentence contains a preview of the next and forms a kind of viewfinder for what is to come” (Iser 215). A mi parecer, este aspecto de la teoría literaria de Iser parece describir a la perfección la arquitectura lingüística de las novelas de Auster, donde las ausencias son más que llamativas y donde, sin embargo, cada palabra o frase aparece perfectamente encajada en un complejo lingüístico absolutamente compacto. El lector de Auster a menudo encuentra el placer de la lectura justamente al llenar esos espacios en blanco en una obra con múltiples referencias y que a pesar de todo se nos presenta como un circuito cerrado. Y es que, como dice Iser, esta cadencia sucede porque el lector implícito de cada texto literario busca, de manera consciente o no, unificar el texto a que se enfrenta, tratando de imprimirle coherencia a través de estrategias muy diversas y que pueden ir desde la conjetura a la inferencia, o de los saltos lógicos a las suposiciones o las sustituciones.

Pero, además, según Iser los resultados que vayamos obteniendo en este proceso se irán modificando continuamente de acuerdo con la compatibilidad que presenten con el texto a que están siendo aplicados durante la lectura. Y es por esto que, de manera

análoga a Jauss, también Iser opina que una obra literaria será mejor cuanto mayor sea la actividad que requiera por parte de los lectores. De una manera muy resumida, podríamos decir que para este crítico un alto nivel de indeterminación mejora la obra literaria. Y, sin embargo, Iser, a pesar de todo, también considera que un texto siempre impone ciertos límites. En definitiva, frente a Jauss, el lector de Iser es un lector abstracto y deshistorizado, y una obra literaria siempre se encuentra a caballo entre lo artístico (es decir, lo que hace el autor) y lo estético (es decir, lo que hace el lector). La obra literaria de Iser es una combinación de ambas cosas, y quizás por ello debemos entender que, a pesar de haber sido uno de los pioneros en formular las teorías del lector, Iser nunca fue uno de sus contribuyentes más radicales.

Cerca de Jauss e Iser también se encuentran el estructuralista francés Michel Riffaterre y el ya mencionado Jonathan Culler. A partir de la archiconocida “competencia lingüística” de Chomsky, Culler dio nombre al nuevo concepto de “competencia literaria”, o, como también lo llama, el “lector responsable”. El concepto de competencia literaria nos habla de las diferentes interpretaciones que tienen los textos así como también de la imposibilidad de algunas de estas interpretaciones en según qué comunidades de lectores. No todos los autores son iguales, y, del mismo modo, tampoco todos los lectores tienen las mismas capacidades interpretativas. Es debido a la influencia estructuralista que Culler quiso afanarse en buscar la homogeneidad en la interpretación, y por ello considera que cada lector aporta coherencia metafórica y unidad a los textos a que se enfrenta. Para este crítico norteamericano, este proceso es llevado a cabo por los lectores debido a que atienden a lo que él mismo ha denominado la “regla de significancia”, es decir, que cuando leemos un texto, en principio y como regla general, asumimos la idea de que vamos a leer algo

importante o que tiene cierto interés. Para Culler, en definitiva, la importancia de la competencia literaria radica justamente en que el horizonte de expectativas de Jauss no es algo fijo, sino que cambia con el tiempo así como de unos lectores a otros.

Por su parte, en “The Intertextual Unconscious” y otros ensayos, Rifaterre trabajó con la intertextualidad y elaboró la idea de la *gestalt* a través del concepto psicoanalítico de identificación del mismo nombre. Rifaterre considera la intertextualidad como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y las otras obras que la preceden, y explica que esta relación

is tantamount to a mimesis of repression. I submit that the application of psychoanalysis to literature needs no more than a description of that mimesis, for the mimesis, rather than a represented object or referent (or even its signifier outside the text), is the starting point of reading and the sole guideline to interpretation. (Rifaterre 374)

Para Rifaterre, la unión estructural y temática de textos que son coetáneos se basa en la identidad epistémica y compartida de una misma época, de modo que la lectura de otros textos, y el reconocimiento o ausencia de sus elementos, estarán siempre presentes en cada nueva lectura. Sin embargo, si atendemos al bagaje de un lector individual, así como a los enormes abismos psicológicos que pueden abrirse de unos lectores a otros, enseguida nos damos cuenta de que pueden ser conectados textos no únicamente de una sola época sino también de distintas épocas.

Son conocidas las declaraciones del también francés Roland Barthes cuando dijo sobre este mismo asunto que “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, *El susurro del lenguaje*, 67). Barthes es sin duda uno de los teóricos recientes que con mayor frecuencia ha polemizado acerca de la intertextualidad de época, y un autor de obligada mención en este breve recorrido por las teorías de lector. Y es que para Barthes, en su famoso artículo “The Death of the Author”, es

justamente la supuesta muerte del autor lo que ha posibilitado el nacimiento del lector (Barthes, “The Death of the Author”, web). En este ensayo de Barthes, que desde que apareciera en 1967 ha cosechado numerosas críticas tanto como ha impulsado las teorías del lector, el francés plantea a la luz de la creciente influencia de la deconstrucción de Jacques Derridá que un texto literario no pertenece a su autor sino a la cultura en general. Barthes parece referirse a esto mismo en otro de sus escritos cuando dice que “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; [y] el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras” (Barthes, *El susurro del lenguaje*, 67).

Para Barthes, cualquier texto literario se compone de infinitas citas de otros textos, de ideas, en definitiva, entrecruzadas y que provienen del pasado cultural histórico, es decir, de un “vortex” referencial en que las palabras no pertenecen a nadie en concreto pero sí a la historia de la cultura en general. Según defiende este crítico, un autor desaparece en el momento en que da por concluida una novela, lo que me lleva de nuevo a pensar en el carácter sugerente de las novelas de Auster y sobre todo en la meditación que las caracteriza acerca del origen de las historias y su mezcla de ficción y realidad. Sin duda, si asumimos la desaparición del autor de Barthes, una de las consecuencias más directas es el hecho de que todo texto literario queda inmediatamente abierto a múltiples interpretaciones, y, por tanto, en manos de los lectores. Pero hemos de reconocer, sin embargo, que estas interpretaciones únicamente son posibles gracias a que el lector es capaz de identificar en cada texto el proceso de reconstrucción textual o reescritura que ha tenido lugar en él a partir de esos otros textos de los que habla Barthes. En este sentido, la evolución de la literatura debería ser entendida como una reactualización continua de categorías que nunca son fijas, y, por

otro lado, también hemos de tener en cuenta que después de todo la categoría “autor” no deja de ser un concepto propio de la modernidad.

La desaparición del autor de Barthes tiene también una relación directa con las ideas exploradas por Michel Foucault en su conocido ensayo “What is an Author?”. Aparecido en 1969, en este ensayo Foucault planteó que cuando incluimos determinadas obras en la carrera de un autor y excluimos otras que fueron escritas en un estilo “diferente” o “inferior” estamos creando una unidad estilística y una coherencia teórica (Foucault 111). Dicho procedimiento tiene lugar a partir de la intención consciente de privilegiar ciertos escritos como auténticos y excluir otros que no encajan en nuestra visión de lo que el autor debiera ser. Para Foucault, “[t]he author is therefore the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning” (Foucault 110). Considerado como la respuesta teórica al ensayo de Barthes, este ensayo de Foucault recalca el parentesco que según su autor existe entre la escritura y la muerte, siendo el relato el que redime esa muerte. Para explicar esta relación Foucault recurre a la trama de *Las mil y una noches*, donde tanto el tema como el pretexto es no morir, y donde también lo que se pretende es construir una obra infinita. La obra, ahora, tiene derecho a matar al autor, y para Foucault es preciso ocupar el lugar de este en la escritura eliminando de forma absoluta los caracteres individuales del sujeto que escribe.

Para ir terminando esta sección, también quisiera mencionar que frente a la Escuela de Costanza, otra escuela, la de Ginebra, tuvo también una importante repercusión en la configuración de las teorías del lector. En ella podríamos incluir a varios autores entre los que quizás destaca el también francés George Poulet. En “Criticism and the Experience of Interiority”, Poulet hace uso de un lenguaje

llamativamente sensual para describir la relación que tiene lugar entre el autor de un texto literario y sus lectores, afirmando que esta relación puede cobrar tanto tintes de deseo como asemejarse a una violación o incluso a la posesión demoníaca. Con un lenguaje inusualmente lírico teniendo en cuenta el modo de expresión típico de la teoría literaria más canónica, Poulet ha definido los libros como objetos dormidos. Pero, a pesar de estar dormidos, su carácter abierto les permite penetrar al lector al tiempo que también permiten que el lector entre en ellos.

Para Poulet, el acto de leer es encontrar la consciencia del autor en el libro que leemos, y con ello el libro deja de ser un objeto para pasar a ser una entidad mental. De este modo, el libro, que ha dejado de ser un objeto, piensa dentro del lector, y deja de ser percibido por este como un objeto ajeno. Con ello, en el proceso de lectura se pierde para Poulet la diferencia sujeto/objeto, pues al leer el autor invade al lector y hace que este piense como él. En base a esta línea de pensamiento, Poulet ha definido la lectura como un modo de alienación, es decir, una manera de ser habitado por otro, de ser el otro. Sin duda Poulet pertenece a una de las corrientes más radicales de las teorías del lector, pues ha llegado incluso a comparar al autor de un texto literario con la encarnación de un muerto que hablase a través de un médium que hubiese entrado en trance, es decir, el lector.

También en la Escuela de Ginebra destacan David Bleich y Norman Holland, cuya relevancia radica en que representan la versión más psicológica —en la línea de Riffaterre— de entre las que se agrupan bajo el marco general de las teorías del lector. A este respecto, Bleich y Holland entendieron la lectura como un método de conocimiento de uno mismo. En *Subjective Criticism* (1978), estos autores proponen que se analicen los factores subjetivos de los lectores, como los afectos y las

asociaciones, para entender cómo éstos influyen la reacción del lector frente a un texto literario determinado. Cada individuo, según Bleich, genera conocimiento al “recrear” un texto. Holland, por su parte, defiende que cada lector tiene una identidad esencial que se proyecta en el texto, si bien con ligeras variaciones. Estos teóricos norteamericanos, normalmente conocidos como experimentalistas, basan su teoría en la psicología psicoanalítica, y lo hacen a partir de la exposición de casos prácticos que han aparecido en libros como *The Dynamics of Literary Response* (1968) o *5 Readers Reading* (1975).

Recientemente también destacan las contribuciones del italiano Umberto Eco, autor de la teoría del “lector modelo” en *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979). Con ello, Eco se refiere a que cada texto literario prevee un lector modelo, es decir, apela a una serie de competencias que servirán para organizar y comprender su estrategia textual. Estas competencias pueden incluir factores muy diversos y que van desde la elección de una lengua a un tipo de vocabulario, o incluso el uso de marcas distintivas que seleccionan a una determinada audiencia. Los lectores, auténticos destinatarios de todos estos artificios expresivos, son los encargados de darle sentido al texto, “actualizándolo”.

Ya para terminar, desde que se iniciara la ruptura con la teoría literaria tradicional, que situaba la literariedad en los textos mismos o en sus autores, la nueva corriente de las teorías del lector ha transitado por caminos muy diversos, según hemos visto en esta sección. No es de extrañar si tenemos en cuenta que la teoría literaria, al igual que la literatura misma, es un organismo vivo e inmerso en un constante proceso de búsqueda. En este proceso, nuevos textos requieren, de manera continua, nuevos enfoques a partir de los que puedan ser abordados, si bien no se nos escapa el hecho de

que en la sociedad de la información en que vivimos en la actualidad los autores son conscientes de las teorías vigentes y a menudo juegan con ellas, creando textos que responden, de una u otra manera, a diversas corrientes académicas que puedan favorecerles o quieran desestimar. Al fin y al cabo, en este juego de espejos infinitos marcado por la profusión de la intertextualidad y las cada vez más numerosas posibilidades para la existencia de zonas de contacto entre unos textos y otros, quizás no debemos considerar la teoría literaria más que como un género literario con sus propias reglas y características, con su propio lenguaje específico a través del que busca permanentemente su lugar dentro del amplio campo de la literatura misma.

1.4. Justificación y objetivos de la investigación.

El propósito de esta sección es defender la pertinencia de llevar a cabo esta tesis atendiendo a la importancia de Auster como autor de ficción en España, así como especificar y extender los objetivos de este trabajo a partir de lo que fue inicialmente presentado en el Prólogo. Y es que, en los más de treinta años de carrera que avalan al autor, Auster “has established”, en palabras de Michael Dirda para *The New York Review of Books*, “one of the most distinctive niches in contemporary literature” (Dirda, web). Quizás aún sea pronto para una valoración semejante, pero lo que es realmente cierto es que la obra de Auster ha sido traducida a más de treinta y cinco lenguas y paralelamente ha recibido la aceptación de la crítica en países de índole muy diversa; países en los que también ha cosechado algunos de los galardones literarios más prestigiosos. Por otro lado, su opus literario ha generado numerosos estudios en el ámbito académico, y en la actualidad cada vez son más las voces que apuntan al autor a

la hora de identificar las influencias literarias en escritores noveles que pertenecen a una generación posterior.

Pero la obra de Auster, a pesar de la originalidad que algunos críticos le achacan, no surge de la nada. Con todo, etiquetar la producción literaria del autor supondría un esfuerzo crítico que va mucho más allá de lo asumible en esta tesis, por lo que únicamente quisiera apuntar que su obra tiene lugar junto a un abanico de estilos que se expande desde los Estados Unidos al resto del mundo a partir de mediados de los años 60. En España, quizás tratanto de explicar los cauces en que se origina la obra del neoyorquino, Santos Alonso apuntó en 1992 que “Auster es uno de los novelistas norteamericanos que mayor interés está suscitando en nuestro país después de la generación de los Pynchon, Doctorow, Updike, Salinger o Barth” (Alonso 29). Y aunque el autor se ha calificado a sí mismo en alguna ocasión como realista (Colin, web), su obra ha sido frecuentemente catalogada por la crítica en el contexto de lo que numerosos autores han dado en llamar en la segunda mitad del siglo XX “postmodernismo”, un término que surge de la arquitectura pero que ha terminado por impregnar a todas las artes, y en especial a la literatura, aunque también a otras ciencias como la filosofía con nociones tales como la deconstrucción, el rechazo de las teorías, la experimentación con el lenguaje, las posibilidades del desorden temporal, la multiplicidad de significados, la intertextualidad, la autorreferencialidad o la metaficción.

Al hablar de postmodernismo quisiera tener en cuenta las palabras de Richard Gray en *A History of American Literature* cuando afirma que

[t]he range of possibilities [...] suggests that postmodernism is probably best seen not as a unified movement but as a cluster or constellation of motives, a generic field. It is a field that is itself marked by skepticism about specific generic types. (Gray 740)

Y es que, según dice también Gray, “most contemporary American novelists exploit the possibilities of both realism and postmodernism” (Gray 729), y quizás sea ésta la posición en que debemos situar a Auster, como un autor que practica un postmodernismo tardío o cuyos inicios están indefectiblemente marcados por este movimiento, pero que progresivamente se ha ido acercando al realismo, según ha demostrado Ramón Espejo en “Coping with the Postmodern: Paul Auster’s *New York Trilogy*”, un artículo que, si bien versa sobre la Trilogía austeriana de manera específica, sus argumentos bien podrían ser aplicados al resto de la obra del autor en el periodo que trabajamos en esta tesis.

En cuanto a su recepción en los Estados Unidos, críticos como David Hellman, del *San Francisco Chronicle*, afirman que a Auster se lo ha catalogado desde un principio como a un autor experimental: “Since early works such as *City of Glass*, Auster has been labeled a modern experimentalist” (Hellman, web). Allí su narrativa ha sido objeto de una aprobación progresiva, si bien es cierto que a lo largo de las más de tres décadas que han transcurrido desde que publicase su primera novela el concepto que se tiene de su obra se ha visto dividido entre aquellos que se han posicionado como detractores y aquellos que han venido manifestando un claro convencimiento de su calidad literaria. Sin embargo, pese a que las opiniones sobre su producción literaria son diversas, resulta innegable que el autor ha tenido cierto impacto en el entorno literario norteamericano, ya que a lo largo de este tiempo Auster obtuvo en su país de origen el “Morton Dauwen Zabel Award” de la American Academy of Arts and Letters en 1990, el “John William Corrington Award for Literary Excellence” en 1996, y fue elegido miembro en 2006 de la American Academy of Arts and Letters, nombramiento considerado como el mayor reconocimiento formal al mérito artístico en dicho país.

También ha sido vice-presidente de la PEN/Faulkner Foundation, una asociación dedicada a la promoción de la literatura en Norteamérica. Dirda escribió también para *The New York Review of Books* que

[e]ver since *City of Glass*, the first volume of his *New York Trilogy*, Auster has perfected a limpid, confessional style, then used it to set disoriented heroes in a seemingly familiar world gradually suffused with mounting uneasiness, vague menace and possible hallucination. His plots —drawing on elements from suspense stories, existential *récit* and autobiography— keep readers turning the pages, but sometimes end by leaving them uncertain about what they've just been through. (Dirda, web)

Sus palabras probablemente reflejan algunas de las sensaciones que hayan podido tener los lectores norteamericanos que se han acercado a la obra de Auster. Pero, además, en ellas también se encuentra condensada la opinión de muchos de los críticos estadounidenses que han contribuido a moldear la recepción de la obra literaria del autor.

Sin embargo, la huella cultural de Auster quizás sea más patente en Europa, una idea que a menudo ha sido más popularizada por la prensa norteamericana que por la europea. Edward Guthmann, por ejemplo, habla de Auster en el *San Francisco Chronicle* como un autor “more celebrated in Europe than in the United States” (Guthmann 32). Y lo cierto es que es en Europa donde se ha gestado la concepción que algunos críticos tienen hoy día de Auster como un clásico contemporáneo. Países como Francia y España han alabado y premiado su narrativa hasta tal punto que esto probablemente ha incidido en la percepción que de la misma se tiene en los Estados Unidos. Del mismo modo, su obra literaria y cinematográfica, con millones de seguidores en el Viejo Continente, quizás también haya incidido en la noción que los europeos tenemos de la actualidad de aquel país. Más aún si tenemos en cuenta que durante algunos años Auster ha llegado a ser un referente a través del cual

hemos filtrado la realidad de su país. En Francia, donde el autor residió durante cuatro años en los primeros 70, la obra de Auster ha sido condecorada con el “Prix France de Littérature Étrangère” en 1989 por *The New York Trilogy*, el “Prix Médicis Étranger” en 1993 por *Leviathan*, o los premios “Prix Odyssée”, en 2002, y el “Grand Prix Metropolis Bleu” en 2004 a toda su carrera. Fue nombrado, también, Commandeur de l’Ordre des Arts et des Lettres en 2007, y recibió la Médaille Grand Vermeil de la ciudad de París en 2010. También es un habitual de los medios lusos, pues rodó en Portugal su película *The Inner Life of Martin Frost* en 2006 y su estancia en dicho país le llevó a ser una presencia destacada en eventos culturales como el Festival de Cinema do Estoril. En relación al mundo del celuloide, ha concursado varias veces en el prestigioso Festival de Cine de Cannes, donde debutó en 1998 con su *Lulu on the Bridge* (1998), y ha sido premiado en la Berlinale, en Alemania, por *Smoke* (1995). En 2007, en Bélgica, fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Lieja.

Estos datos únicamente pretenden dar una idea de la popularidad del autor en Europa frente a la frialdad crítica que ha recibido en los Estados Unidos, si bien quizás se exprese mejor a este respecto Adam Begley cuando dice en el *New York Times* en 1992 que

[Auster’s] fiction has been greeted in America by generally appreciative, sometimes ecstatic reviews —and slow sales. [...] In this country, the 45-year-old Auster remains a cult figure, his name familiar to devotees of literary fiction but otherwise little known.

Not so in Europe, where he has become a celebrity, his success nothing short of remarkable. His French publisher, Actes Sud, reports selling roughly 50,000 copies of each new novel —a stupendous figure [...]. In the French press he is hailed as a leading American writer. In Germany he is recognized on the street; taxi drivers ask for his autograph. When *The New York Trilogy* —comprising *City of Glass*, *Ghosts* and *The Locked Room*— came out in England in November 1987, Auster became an overnight sensation: a 5,000-copy first printing sold out in a week. (Begley, “Case of the Brooklyn Symbolist”, web)

Sin embargo, no es la primera vez que Europa y Norteamérica reaccionan de modo diferente ante la obra de un autor norteamericano. La divergencia que encontramos en el caso de Auster es comparable a la que tiene lugar con la obra del cineasta Woody Allen, y, en menor medida, a la del dramaturgo Arthur Miller. Ambos, Allen y Miller, también judíos y neoyorquinos como Auster, han sido testigos de cómo su obra o parte de ella era recibida de manera diferente en este continente con respecto a cómo lo había sido en el país del que proceden.

Pero, si dentro del ámbito europeo hay un país con el que Auster mantiene una especial relación, este es España. Aquí, toda su obra aparecida en los Estados Unidos ha sido publicada en castellano, además de haberse distribuido también sus versiones originales en inglés. Sus obras más relevantes también han sido traducidas al gallego, al euskera y al catalán. Desde finales de los años 80, las publicaciones del autor han cosechado una imparable sucesión de éxitos de ventas que hacen de Auster uno de los autores norteamericanos contemporáneos más leídos por el público español en las últimas décadas. En 1995, *El Urogallo* afirmaba que “[l]a irrupción de Paul Auster en España ha sido fulgurante. Tras su inicial aparición en una colección de novela policiaca, se sucedieron los títulos y los elogios de la crítica” (“*Mr. Vértigo*”, 137). Y, en efecto, desde entonces es habitual encontrar en la prensa de nuestro país numerosas entrevistas, reseñas y artículos periodísticos, así como, si bien un poco más tarde, estudios académicos acerca del autor y la inclusión de sus novelas en las programaciones de las universidades españolas que se acercan no solo a la literatura comparada, la traducción, o la cultura norteamericana contemporánea, sino también a la filosofía.

La primera novela de Auster aparece en España en 1988, y a partir de este momento el autor nos seduce prácticamente cada año con una nueva publicación. En un tiempo sorprendentemente breve, y que ciertamente podemos dar ya por concluido al fin del periodo que cubre esta tesis, el autor logra pasar de ser una “rara avis” de la nueva narrativa norteamericana a ser uno de los autores imprescindibles del público y las revistas especializadas de nuestro país. A principios de 1992 Miguel Sánchez-Ostiz afirma en *ABC Literario* que “[c]on cada nuevo libro que aparece en las librerías, Auster crea o renueva en sus lectores unas expectativas que hasta ahora no han defraudado” (Sánchez-Ostiz 15), y es que cada uno de los títulos de Auster, independientemente del mucho o poco éxito que obtenga en cuanto a crítica, parece afianzar la fidelidad de su público y ensanchar el espectro de sus lectores. Pasado el año 2000, Auster es ya una figura mediática que está en boca incluso de aquellos personajes de fuera del ámbito estrictamente literario. Directores de cine, músicos o presentadores de televisión cuya faceta pública no está en absoluto relacionada con la literatura recomiendan públicamente la lectura de alguna de sus novelas, entre los que destacan Alejandro Amenábar, Gracia Querejeta, Tristán Ulloa, Lorena Berdún o los componentes del grupo musical Marlango.⁷ Se comenta en la prensa, incluso, que José María Aznar lee *El libro de las ilusiones*, o esto, al menos, es lo que afirma Maruja Torres en su columna de *El País Semanal* en 2003 (Torres, web).

En los últimos años, cada nueva publicación o visita del autor a nuestro país ha obtenido un respaldo mediático que ha hecho que sea conocido incluso por quines no lo

⁷ Estas recomendaciones y diversos comentarios sobre el autor realizados por estos y otros personajes de la vida pública española pueden consultarse en algunos de los encuentros digitales organizados por elmundo.es. Para los aquí mencionados, véanse <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/06/1621/index.html>, <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/09/154/index.html>, <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2007/10/2675/index.html>, <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2007/10/2692/index.html>, <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2007/06/2588/index.html>.

han leído. El hecho de que contemos con una discográfica llamada “Moonpalace Records”, creada en 2002 por el guipuzcoano Juan Ramón Prado y así llamada siguiendo el título de una de sus novelas, nos da una idea de la popularidad alcanzada por el autor en nuestro país. El pianista de jazz español Iñaki Sandoval también incluyó una canción llamada “Hotel Existence” en el álbum *Usaquen* (AYVA Music, 2008) inspirándose en *The Brooklyn Follies*, novela en que podemos encontrar la referencia a este hotel. Y sin embargo, aunque Auster lleve más de tres décadas en la prensa española y en nuestras librerías, quizás el momento de mayor importancia para la promoción de su lectura fue cuando recibió en Oviedo, en 2006, el premio “Príncipe de Asturias de las Letras”, que dotado con 50.000 euros, constituye un evento académico de primer orden en España. En dicha ocasión el jurado destacó que la decisión de otorgar el premio a Auster estaba fundamentada en “la renovación literaria que ha llevado a cabo [el autor] al unir lo mejor de las tradiciones norteamericana y europea”, así como “su exploración de nuevos ámbitos de la realidad con una visión actual”, y también “su atento seguimiento de los problemas de nuestro tiempo” (Fundación Príncipe de Asturias, web; Cuartas, web). La concesión de este premio sin duda dio un nuevo estatus al autor en nuestro país, ya que se trata de un galardón concedido, antes de Auster, a escritores de primer nivel en las letras internacionales como Mario Vargas Llosa en 1986, Doris Lessing en 2001, Arthur Miller en 2002 o Susan Sontag en 2003.

Con *Timbuktu*, Auster también había logrado en el año 2000, en Santiago de Compostela, el “Premio Literario Arzobispo Juan de San Clemente”, y poco después, en 2003, el “Premio al Mejor Libro del Año del Gremio de Libreros de Madrid” por *The Book of Illusions*. Después del “Príncipe de Asturias”, ya en 2009, el autor recogió personalmente el humilde “Premio Leteo” otorgado en León por el Club Cultural

homónimo. Su coordinador Rafael Saravia destacaba entonces que premiaban a Auster “por el inconformismo que imprime a sus obras”, así como por su visión particular y simbolista: “Es más europeo que la literatura de Norteamérica”, explicaba Saravia (“Paul Auster gana el Premio Leteo 2009”, web).

La influencia de Auster, por otro lado, también resulta visible en el ámbito de la creación literaria en nuestro país. Desde mi punto, de vista la huella de Auster puede verse reflejada en la producción literaria de autores como Juan José Millás, autor de la *Trilogía de la soledad* (1996), o Enrique Vila-Matas, especialmente en su novela *Extraña forma de vida* (1997).⁸ Vila-Matas, además, se hace eco del juego de Auster entre autor y personaje cuando incluye en una de sus novelas, *Dublinesca* (2010), a un personaje llamado Paul Auster a quien el protagonista de su libro se encuentra casualmente en Brooklyn. También en mi experiencia como lector he podido constatar la huella de Auster en otros escritores españoles de menor trayectoria, como Gabi Martínez (*Ático*, 2004), Lorenzo Silva (*El blog del inquisidor*, 2008) o Agustín Fernández Mallo (*Nocilla Lab*, 2009), y al parecer no he sido el único, pues hay otros lectores que también han establecido semejanzas de este tipo.⁹

⁸ En el caso de Millás, son varios los relatos del autor que narran una persecución a un desconocido elegido al azar y dentro de un entorno urbano, como sucede en *The New York Trilogy*. Por su parte, Vila-Matas cuenta en sus historias con numerosos personajes detectives. El desconcierto que caracteriza a estos personajes y la imagen de la gran ciudad que encontramos en las novelas del autor catalán recuerdan sin duda a las historias que hicieron famoso al autor de la Trilogía. También la manifiesta admiración de Vila-Matas por Auster ha llevado a ambos a entablar cierta amistad. Auster admite haber leído a Vila-Matas, y en 2007 ambos participaron juntos en un exitoso encuentro literario en el Instituto Cervantes de Nueva York (Valdeón Blanco 72). Vila-Matas también ha usado el nombre de Auster para su novela *Ella era Hemingway. Yo no soy Auster* (2008).

⁹ Varios lectores han equiparado las novelas de estos autores noveles con las de Auster en [elmundo.es](http://www.elmundo.es) así como en artículos en prensa acerca de estas publicaciones, como por ejemplo el artículo de Emma Rodríguez sobre Fernández Mallo o los encuentros digitales con Martínez y Silva en <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2004/12/1353/index.html>, <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2008/11/3349/index.html>.

Aunque podrían establecerse paralelismos similares a los que se ofrecen a continuación con cualquiera de los autores arriba mencionados, baste con un ejemplo para dejar constancia de la influencia de Auster en la creación literaria española. Ofreceré a este respecto únicamente unos apuntes porque entiendo que extenderme en este asunto va más allá del propósito de mi trabajo, pero sí me parece importante indicar la posible influencia del autor en los escritores noveles españoles. Pedro Menchén, ganador del “Premio Ciudad de Barbastro” en 1988, publicó en 2002 el conjunto de relatos *Labios ensangrentados*. En él podemos ver, al menos a mi juicio, la influencia del neoyorquino. Recordemos en primer lugar que Auster es conocido por su fascinación con el azar y que en *The New York Trilogy* Daniel Quinn nos habla de sus caminatas por la gran ciudad sin importarle tanto el lugar al que se dirige como el paseo en sí mismo. En el relato de Menchén “Ayer”, encuentro un pasaje que me recuerda mucho a la novela de Auster cuando, también deambulando por una gran ciudad anónima, dice tomar “una calle cualquiera. No sé siquiera por qué tomo esa calle y no otra, pero qué importa. En este juego de azar cualquier decisión puede ser acertada o errónea. Todo depende de la casualidad” (Menchén 147).

Conociendo bien la obra de Auster, resulta casi imposible no recordar al autor al leer estas palabras, pues se acercan demasiado a dos de los aspectos que más caracterizan al autor de la Trilogía: el azar y la ciudad. Una de las muletillas de Auster que se repite como “leit motif” a lo largo de todas sus novelas, la frase “anything can happen”, también es utilizado por Menchén en otro de los fragmentos de este relato:

Podría ocurrir que volvamos a coincidir en un cruce o en una plaza y que, aún así, nos veamos obligados, como ahora, a tomar caminos divergentes. Podría ocurrir también que, en algún punto de las rutas aleatorias que tú y yo vamos trazando, coincidamos al fin en una misma calle (y en una misma dirección), pero que vayamos tan distanciados el uno del otro que ni siquiera nos veamos. Puede ocurrir cualquier cosa. (Menchén 150)

A mi parecer, la similitud de estilo es evidente tanto en el tono como en el tema, e incluso en la elección misma de las palabras. Menchén, por otro lado, no se preocupa en ocultarlo, pues este mismo relato se abre con un epígrafe tomado de *In the Country of Last Things* que dice así: “A pesar de lo que puedas creer, los sucesos no son reversibles” (Menchén 139). Por otro lado, también creo que la influencia de Auster en este relato va más allá de los fragmentos citados; puede verse en el sentido del relato mismo, que habla del azar, la incomunicación y la urbanidad en base a una reflexión filosófica sobre el paso del tiempo y las posibilidades de conexión entre los seres humanos, que están más allá de su propia voluntad. Y si leemos el libro completo también podemos ver que el tema del azar ha impregnado de un modo u otro a todos los relatos.

No soy el único que ha pensado en la influencia de Auster en este autor. Enrique Redel publica, en 2003, un recorte de prensa sobre el libro de Menchén y lo titula, precisamente, “La música del azar” (Redel, web). Redel habla en esta reseña de cómo la literatura de Menchén gira en torno a los temas del destino, el azar o las búsquedas kafkianas, y habla de otro joven autor que al parecer tiene tanto en común con Auster como el propio Menchén, David Torres. Es posible que en el caso del autor de *Labios ensangrentados* la influencia de Auster resulte demasiado evidente. Pero, ¿hasta qué punto no estará también de un modo más soterrado en el estilo narrativo de otros autores españoles? Estos apuntes, como he señalado anteriormente, no pretenden más que dar una idea resumida de la permeabilidad que las letras y los lectores españoles han mostrado frente a la obra literaria del escritor de la Trilogía, una manera de ilustrar las palabras de Alejandro Gándara cuando escribió en 2006 en su blog del elmundo.es que “[l]a magia de la historia y la identificación con el fracaso —la magia del fracaso,

podríamos sintetizar— es lo que Auster construye como pocos y tal vez la causa de ese afecto radical con que es recibido por sus lectores” (Gándara, web).

Pero, a pesar de la vertiginosa trayectoria del autor en nuestro país, no existe en España estudio alguno a nivel académico que haya compilado y analizado en profundidad las características de la recepción crítica española de Auster. Es ya casi un lugar común considerar que Auster es un escritor más europeo que norteamericano, pero en ningún momento se ha aclarado qué significan exactamente estas palabras, o qué hay en la obra del autor para que estas declaraciones hayan sido unánimemente asumidas como ciertas; tampoco se ha apuntado con detenimiento, por otro lado, a aquellos aspectos que hacen que su obra sea más norteamericana de lo que cabría esperar. Aunque la diferencia que hay entre su recepciones europea y estadounidense ha sido destacada por unos y otros, no se ha hecho un diagnóstico definitivo que relacione esta diferencia con otros aspectos en el ámbito de la recepción como las características del receptor o las posibilidades de la obra como “recipiente vacío” que puede quedar abierto a diversas interpretaciones. Existen estudios acerca del autor tanto en los Estados Unidos como en Europa y, sin embargo, el entorno académico de ambos lados del Atlántico permanece aún lejos de haber esclarecido qué ha hecho posible que el autor de la Trilogía haya sido aceptado en el Viejo Continente de manera tan contundente frente a la acogida que ha obtenido en su país de origen.

Dada esta circunstancia, el propósito de esta tesis es recoger y analizar las características de la recepción crítica de la obra literaria de Auster en la primera etapa del autor en España. Se espera con ello concretar la idea general de que estamos ante un autor más europeo que norteamericano así como ofrecer claves para la comprensión de este fenómeno. Asimismo, también se espera desvelar algunas de las claves que han

hecho posible que Auster sea una de las voces norteamericanas a las que el público, la crítica y los escritores españoles han mostrado mayor permeabilidad y aceptación en las últimas décadas, así como dar respuesta a algunos de los interrogantes que plantea su narrativa, para cuyo estudio hemos considerado necesario no únicamente acercarnos a su recepción sino también a otros textos contemporáneos que creemos que pueden ayudar a comprender esta última. El presente trabajo acota la larga trayectoria del autor a un intervalo de diez años que van desde 1988 a 1998, su primera década en nuestro país o lo que podríamos llamar el “debut” de Auster en España.

Este periodo comienza con la primera publicación del autor dentro de nuestras fronteras, la primera versión en castellano de *City of Glass* en 1988, y culmina con la aparición del libro autobiográfico *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* en Anagrama en 1997. Por otro lado, la última novela de ficción de Auster publicada en España en este periodo, *Mr. Vertigo*, alcanza una repercusión no acaecida hasta entonces con ninguna de sus publicaciones anteriores debido al volumen de crítica que se genera en torno a ella. Esta crítica apunta hacia una aceptación del autor como una de las voces norteamericanas de mayor peso, por lo que a partir de este momento Auster parece despegar definitivamente hacia la consecución de esa posición de autor de prestigio y figura mediática que será en años posteriores. Sin embargo, hemos considerado que su siguiente novela, *Timbuktu* (1999), es un proyecto mucho menos ambicioso que escapa a la naturaleza de las novelas del autor de la primera época, y la crítica que se genera en torno a ella en España no parece añadir gran cosa a lo ya expuesto sobre las novelas incluidas en este periodo. Y es que a poco que buceemos en la historia crítica del autor nos damos cuenta de que estos primeros diez años son los que parecen haber sentado las bases de lo que será su recepción crítica en el futuro en

España. El enfoque entonces adoptado por los críticos, por tanto, permanece como un prisma que sirve a la prensa y a los analistas españoles para abordar su narrativa posterior.

Como hemos visto en la sección anterior, mi primera fuente de inspiración para la realización de este trabajo ha sido lo que se conocen como teorías del lector o de la lectura. Basadas en las aportaciones de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser o Harald Weinrich, el principal postulado de las teorías del lector es que el texto literario no es solo aquello que su autor pudo pretender al crearlo sino lo que resulta en el proceso que tiene lugar desde ese momento de la creación hasta que la obra es decodificada por el lector o comunidad de lectores. En un sentido general, la también llamada Teoría de la Recepción nos invita a fijarnos en el polo receptor del mensaje literario y ver el texto como aquello que cada lector o comunidad de lectores reconstruye a partir del mismo. Según el propio Jauss en una entrevista con Rien T. Segers,

[t]he history of art has always played itself out as a process among author, work, and public; the dialectic of production and reception has always been mediated through the interaction of the two, that is, through literary communication. (Segers, web)

La importancia de atender a la crítica radica pues en que en ella podríamos encontrar el significado de una obra literaria. Los especialistas que escriben desde la columna de un periódico, en una revista especializada, o que presentan sus ponencias en una conferencia contribuyen a moldear la idea que sobre un autor podamos tener el resto de los lectores.

El modo en que una obra haya sido interpretada es, por tanto, tan importante como la obra misma, y es por esto que debemos atender a la “negociación” que tiene lugar entre esta y su audiencia. Y, sin embargo, quizás no debemos ser demasiado radicales a la hora de considerar la óptica del receptor, sino entender que se trata únicamente de una de las muchas avenidas a través de las que podemos abordar la

literatura, aunque innegablemente haya sido una de las más transitadas en los últimos tiempos. Asimismo, es cierto que la naturaleza de la obra literaria es profundamente variable, y mientras que unas obras son concebidas de un modo más acotado y están por lo tanto más cerradas a una lectura creativa por parte del lector, otras, como las del autor que aquí nos ocupa, están por el contrario fundamentadas sólidamente en un juego de sugerencias y exigen por ello un mayor ejercicio de interpretación para su análisis. La diferente recepción de Auster en los Estados Unidos y España podría ser un efecto, sin duda, de este carácter abierto, de esa naturaleza sugerente y evocadora de su obra, cuyo recorrido por España esbozamos brevemente a continuación.

1.5. Paul Auster y su edición en España.¹⁰

Toda la obra de Auster ha sido publicada en España. En el inicio, en un periodo de apenas diez años, el autor desbancó o otros escritores norteamericanos de larga trayectoria como representación de la literatura de última hora de su país. Después de muchos años de búsqueda personal y literaria estas novelas reportan un éxito inaudito en nuestro país a un autor que, como dice Carlos Pujol, “[c]uando quiere vender sus productos es un desastre, [y] sólo empieza a tener éxito cuando se desentiende del mercado, del comprador, y se pone a escribir lo que le da la gana” (Pujol 20). Pero, a la vista del éxito inaudito de Auster en España, que ha tenido lugar sin apenas promoción, cabe preguntarse, ¿de qué depende dicho éxito? La respuesta a esta pregunta no es fácil en absoluto. Y, sin embargo, encontrarla se halla en el centro de este trabajo de investigación.

¹⁰ Se ha optado por agrupar los datos siguientes en este apartado (en lugar de la otra posibilidad, que hubiera sido facilitarlos al principio de cada capítulo) con la intención de ofrecer una visión de conjunto del material objeto de estudio. Véase “Anexo I: Cronología de Paul Auster” para contrastar el diferente orden de aparición de las publicaciones del autor en los Estados Unidos y España.

Creo que en el caso de Auster pueden señalarse tres factores que podrían explicar, si bien de manera parcial y no definitiva, su éxito en España: (1) en primer lugar, la naturaleza de su obra; (2) en segundo lugar, su inserción en el mercado español (traducciones, editoriales encargadas, etcétera.); (3) y, por último, la buena acogida que su obra ha tenido por parte de los críticos españoles y otro tipo de lectores. Los puntos primero y tercero son tratados a lo largo del resto de la tesis, mientras que ahora vamos a hacer un breve recorrido por la trayectoria editorial del autor en nuestro país, es decir, quiénes y en qué circunstancias se encargaron de la edición de Auster en España.

Según los datos recogidos en el archivo de la Biblioteca Nacional de España, en 1988 llega a nuestro país (posiblemente a la tienda de algún museo catalán) el volumen *Joan Miró: Selected Writings and Interviews*, publicado en Londres por Thames and Hudson en 1987 en una serie llamada “The Documents of Twentieth Century Art”. El libro fue editado por Margit Rowell, las traducciones del español y catalán al inglés fueron realizadas por Patricia Mathews, y las del francés al inglés por un desconocido Auster. Es la primera vez que el nombre del autor aparece en España, si bien lo hace como traductor, y en un volumen que posiblemente tuvo poca difusión comercial, ya que está en inglés y editado por una editorial británica. Poco después, en junio de este mismo año, 1988, la nueva editorial Júcar entra en el mercado español, desde Asturias, con la primera edición de *City of Glass*. Publicada en el número 1 de la serie “Etiqueta Rota”, con ella se anuncia la futura publicación de una trilogía completa.

Júcar comienza a publicar las tres historias que componen esta novela, a la que en los Estados Unidos ya han pasado a referirse como *The New York Trilogy*, tres años después de que comenzara a ser publicada en Nueva York. Esta pequeña editorial, con sede en Gijón, es conocida por querer especializarse en una literatura rupturista para

minorías intelectuales (“Se despegas otra etiqueta”, 17). La colección en que aparece *City of Glass* está dirigida por el escritor y periodista Juan Cueto Alas, que puede ser considerado el introductor de Auster en nuestro país. Descendiente del también asturiano Leopoldo Alas “Clarín”, Cueto Alas es licenciado en Derecho por la Universidad de Oviedo, en Ciencias Políticas por la de Argel y en Periodismo por la de Madrid. Fue profesor de Filosofía en la cátedra “Gustavo Bueno” de la Universidad de Oviedo y colaborador en un gran número de periódicos, revistas y panfletos durante la dictadura de Franco. Se trata sin duda de uno de los intelectuales más relevantes de la Transición española, fundador y director de la revista *Cuadernos del Norte*, en 1980, y autor, entre otros, de los libros *Mitologías de la modernidad* (1980), *La sociedad de consumo de masas* (1985) y *Cuando Madrid hizo pop. De la posmodernidad a la globalización* (2011). Sin duda, su amor por la literatura y su búsqueda de nuevas vías fue lo que llevó a Cueto Alas a publicar en España la primera novela de Auster, dando así comienzo a una carrera imparable en la que su autor recogería, dieciocho años después, el premio “Príncipe de Asturias de las Letras”.

La portada que encontramos en esta primera edición de *City of Glass*, una fotografía del “skyline” de Nueva York visto desde Brooklyn, va a servir de inspiración para las portadas de las novelas de Auster realizadas por la editorial Anagrama. La primera versión en castellano de *City of Glass* corre a cargo del también periodista catalán y escritor Ramón de España, quien no únicamente se encarga de la traducción, sino que también prologa esta primera novela (aunque después no va a hacer lo mismo con *Ghosts* y *The Locked Room*). A pesar de ser la primera publicación de Auster en nuestro país, en su prólogo De España ya nos habla del “planeta Auster” (De España,

“Prólogo”, 1), e invita a los lectores a dejarse transportar, con esta trilogía, a “un mundo extraño en el que el mal, bajo todas sus formas, anda suelto” (De España, “Prólogo”, 3).

El escritor y periodista catalán abandona el proyecto de la Trilogía tras esta primera traducción, si bien se ha declarado en numerosas ocasiones como un admirador de la obra de Auster. Es quizás por ello que en junio de este mismo año, 1988, Jorge de Lorbar traduce *Ghosts* al castellano para Júcar, que la publica en el número 4 de “Etiqueta Rota”. En la contraportada de esta primera edición en España *Ghosts* es presentada como “una historia de decepción y violencia que se enlaza como una tira de Moebius”. La fotografía de la cubierta pertenece a Yale Joel, fotógrafo norteamericano asociado a la revista *Life* y presentado en su propia página web como alguien capaz de captar con su cámara “lo imposible” (Joel, web). La imagen que representa parece tratar de transmitir la angustia existencial que encontramos en el contenido de la novela, ya que se trata de una vista “de vértigo” de algunos de los rascacielos de Manhattan tomada de forma panorámica y desde la ventana de uno de ellos dando la sensación de caída hacia abajo.

Después de la aparición de *Ghosts*, y teniendo en cuenta la rapidez con que a partir de ahora se suceden las publicaciones de Auster tanto en su país de origen como en el nuestro, resulta curioso que los lectores tengan que esperar más de seis meses para leer el último volumen de la Trilogía, *The Locked Room*, que no aparece en España hasta enero de 1989. Como también lo había sido *Ghosts*, este último volumen de la Trilogía es traducido al castellano por Jorge de Lorbar, y aparece en el número 9 de la misma serie, “Etiqueta Rota”, de Júcar. La contraportada presenta la novela como “un obligado viaje a lo desconocido” y nos advierte que con ella “Auster refuerza su reputación como uno de los más originales y apasionantes novelistas actuales de los

Estados Unidos”, lo que resulta al menos curioso teniendo en cuenta que su reputación en los Estados Unidos en este momento es más bien poca, por no decir ninguna. La portada elegida para la novela difiere un poco de las dos anteriores, y aunque el protagonista sigue siendo Manhattan, esta vez solo podemos entrever, en una fotografía de Jorge Argüelles, una vista del Empire State y otros edificios circundantes desde el interior de una habitación y a través de una ventana abierta; se trata sin duda de una portada mucho más amable que la anterior, quizás en el intento de reflejar el contenido de una novela que va a ser acogida por la crítica española de manera ligeramente diferente a las otras dos que acompaña.

Ya publicada la Trilogía austriana en su totalidad, al final de este mismo año, es decir, en diciembre de 1989, la editorial Edhasa publica la primera edición en castellano de *In the Country of Last Things*, versión realizada por María Eugenia Ciocchini y que, a diferencia de las de la Trilogía, conseguirá mantenerse en las futuras reediciones de la novela llevadas a cabo por Anagrama. Las primeras reseñas para esta nueva publicación del autor, cuyo título parece haber perdido la preposición para llamarse *El país de las últimas cosas* (en lugar de *En el país de las últimas cosas*), no llegan hasta comienzos del 1990, momento a partir del cual las publicaciones de Auster van a simultanearse en diferentes editoriales y con una velocidad pasmosa, de modo que la prensa española trata de reseñar, a veces atropelladamente, una y otra novelas atendiendo a la última novedad.

Sin embargo, sin duda el punto de inflexión en el recorrido de la edición de Auster en España tiene lugar cuando unos meses después, a mediados de 1990, entre en escena la editorial Anagrama, una de las más prestigiosas y poderosas en el mundo de habla hispana. Si bien en los inicios Anagrama compite por las publicaciones del autor

con Júcar y Edhasa, editoriales mucho más pequeñas que el gigante catalán, con el paso del tiempo consigue hacerse con todos los derechos de las novelas del autor. Este mismo año Auster viaja a Barcelona según una nota de prensa aparecida en la revista *Quimera* [“Y el mundo (bueno medio mundo) en Barcelona”, 5], y, aunque no tengo pruebas de ello, es muy posible que el autor y Jorge Herralde, fundador y director de Anagrama desde 1969, tuviesen su primer encuentro para especificar los detalles de las publicaciones que esta editorial va a realizar de sus novelas en el futuro próximo.

En cualquier caso, hubiese o no encuentro, la primera edición de una novela de Auster llevada a cabo por esta casa aparece en España poco tiempo después, y se trata de la primera versión en castellano de *Moon Palace*. La traducción es de Maribel de Juan, que va a estar indefectiblemente asociada con la obra de Auster en nuestro país desde este momento y que ha sido la responsable de la traducción de las principales obras del autor. Esta primera edición de *Moon Palace* tiene lugar en marzo de 1990 en el número 185 de la serie “Panorama de Narrativas”, y la apuesta de Herralde por la novela, y por su autor, parece firme, pues ya en octubre, apenas seis meses después, aparece la segunda edición. La imagen de la portada es una ilustración del español Ángel Jové, ilustración que parece jugar con el título y el contenido de la novela en tanto que representa a un paisaje de la América desértica que se asemeja mucho a un paisaje lunar. La contraportada presenta a *Moon Palace* como una novela “irónica y compleja, [que] deslumbra con sus imágenes lunares y, como la luna, fascina”.

En poco tiempo las reediciones de *Moon Palace* superan a las de la Trilogía, y Herralde parece no dudar en seguir de cerca la trayectoria de su autor. Sin embargo, en estos años Anagrama aún no está sola. En octubre de 1990, mismo momento de la segunda edición de *Moon Palace* en Anagrama, Edhasa edita en castellano la que es en

realidad la primera novela de Auster en los Estados Unidos, *The Invention of Solitude*. La primera ficción autobiográfica del autor ha tardado ocho años en llegar a nuestro país, y sin duda lo hizo impulsada por el éxito aquí obtenido de *The New York Trilogy* y *Moon Palace*. *The Invention of Solitude* aparece en una colección de Edhasa llamada “Ficciones”, lo que resulta curioso teniendo en cuenta que hasta la fecha es la única novela del autor que no es exactamente ficción, o no al menos como sus otras dos novelas. Ciocchini, que ya había traducido *In the Country of Last Things* también para Edhasa, realiza la primera versión de *The Invention of Solitude* en castellano para una editorial que, debido a la riqueza textual del libro de Auster y en un intento de ser lo más explicativa posible, incluye un glosario de más de veinte “Fuentes no mencionadas en el texto” que pueden ayudar al lector a apreciar la complejidad de la novela.

A comienzos de 1991 Anagrama lanza la tercera edición de *Moon Palace*, que hasta este momento parece ser el mayor éxito de ventas de Auster en nuestro país. Poco tiempo después, Círculo de Lectores publica de nuevo esta misma edición de la novela “por cortesía de Anagrama”, según se explica en el libro. Entre febrero y marzo de este mismo año se edita también en España la Trilogía por primera vez como un solo volumen. Y se hace por partida doble, en Júcar y en Proa, en castellano en el primer caso y en catalán en el segundo. Júcar lo hace en el número 1 de una nueva serie que abre y que recibe el nombre de “Júcar Mayor”. A diferencia de “Etiqueta Rota”, la nueva serie está dirigida por Pablo Ignacio Taibo II. La ilustración de la cubierta es una composición de 1971 de Howard Kanowitz en la que de nuevo podemos ver el “skyline” de Nueva York, y ahora también el puente de Brooklyn.

Trilogía de Nova York, la primera edición de esta novela en catalán, aparece en Proa en el número 297 de la serie “A Tot Vent”. En este caso la traducción al catalán ha

sido realizada por Joan Sellent Arús, y la portada de la novela apenas muestra unas ventanas de un rascacielos neoyorquino desde una perspectiva diagonal que transmite de nuevo el vértigo y la desorientación que parecen estar relacionados con su contenido. El interior de esta primera edición catalana incluye una breve historia editorial y biográfica de Auster, así como una ilustración del pintor mallorquín Juan José Castillo donada a la Fundació Enciclopèdia Catalana y, según se dice, creada “especialment per a il·lustrar la present edició de Trilogía de Nova York”. Esta ilustración incluye de nuevo un pequeño “skyline” de Nueva York, una gran puerta que aparece cerrada y dos extraños personajes que se observan sin comunicarse y que llevan sombrero y pipa al estilo de las ilustraciones de Sherlock Holmes, sin duda haciendo referencia al posible carácter detectivesco de la novela. Las tres historias son descritas en la contraportada como “tres obres d’orfebreria que se complementan per portar-nos a terribles conclusions”. Muy poco tiempo después, ya a finales de 1991, Anagrama publica la que será la primera edición en nuestro país de *The Music of Chance* con traducción de Maribel de Juan y en el número 231 de la serie “Panorama de Narrativas”. El volumen de crítica que genera en España esta “pequeña” novela, sin duda menor en extensión y ambición que las anteriores, supera con creces la respuesta periodística que habían tenido en nuestro país cualquiera de las publicaciones anteriores del autor.

Y, sin embargo, en 1992 el ritmo de publicaciones y reediciones de Auster en nuestro país parece ralentizarse ligeramente. Este año sale a la luz una edición en catalán de *La música de l’atzar*, que ha tardado apenas dos meses en ser publicada en dos idiomas diferentes en España, y que aparece en la editorial Edicions 62 en el número 16 de la serie “El Confident”. La traducción al catalán de *The Music of Chance* es de Jordi Civís i Pol y se publica en el mes de febrero con un castillo de naipes como

ilustración de portada que parece tratar de reflejar la fragilidad del destino del ser humano tanto como el castillo irlandés del que se nos habla en la novela y el juego de naipes que cuesta a Jim Nash primero su libertad y finalmente su vida.

La contraportada de la novela presenta la historia como “una fugida que, ahora, és una recerca”, y advierte al lector que el relato que va a leer “explora el significat de la llibertat i del control, i s’interroga implacablement sobre els misteris inherents a totes i cadascuna de les eleccions humanes”. Dos meses después, en abril de 1992, se publica en España la primera edición en castellano de la colección de ensayos que lleva por título *The Art of Hunger*. La colección aparece con una traducción al castellano realizada también por Ciocchini, y el volumen incluye, además, varias entrevistas al autor que tratan de revelar su concepción de la novela y sus métodos de creación. Según se dice en la contraportada del libro, con *The Art of Hunger*, “[a]l deseo de descubrir la obra de algunos escritores poco conocidos en Europa [...] se suma en este caso el placer de un mayor conocimiento del universo austriaco”.

Casi año y medio pasa entonces sin que tenga lugar publicación o reedición alguna de Auster en nuestro país. En septiembre de 1993 Anagrama publica la primera edición de *Leviathan* en castellano en el número 283 de “Panorama de Narrativas” y con traducción al castellano de De Juan. Al mismo tiempo, Anagrama lanza también la cuarta edición de *Moon Palace* casi tres años después de su primera aparición. La primera portada de *Leviathan* en España refleja una imagen de la Estatua de la Libertad rodeada de llamas, que apunta a la filosofía hobbesiana que encontramos en el interior de la novela, transmitiendo también una idea del Auster más político. A partir de 1994, y aunque en estos años el escritor escribe de una manera más pausada, las reediciones de las novelas de Auster en nuestro país se suceden cada vez con mayor rapidez.

Júcar, en uno de sus últimos acercamientos al autor, lanza *Ghosts* por segunda vez en un gesto un tanto extraño, pues la editorial ya había publicado la Trilogía de manera conjunta. También en 1994 Anagrama se hace con los derechos que Edhasa tenía sobre algunas novelas de Auster y publica su primera edición de *In the Country of Last Things* y *The Invention of Solitude*. En ambos casos mantiene las traducciones que Ciocchini ya hiciera de estas novelas para Edhasa. También Anagrama distribuye de nuevo *Leviathan* a través de Círculo de Lectores y publica en España la primera edición de *The Red Notebook* con prólogo y traducción de Justo Navarro Velilla, y en el número 299 de la serie “Panorama de Narrativas”. A final de 1994 también aparece en Pagés la primera edición de *Disappearances*, una colección de poemas del autor que ya había aparecido con el mismo formato en los Estados Unidos. En este caso se trata de una edición bilingüe de los poemas de Auster, en catalán e inglés, que aparece en el número 13 de la serie “Biblioteca de la Suda” con prólogo y traducción de Jordi Casellas Guitart. Aunque este pequeño volumen de poemas recibe una escasa atención en España, apenas dos años después vuelve a ser editado por Pre-textos, lo que puede darnos una idea de la popularidad de que el autor de *Leviathan* goza en estos momentos en nuestro país.

Pero si en estos momentos aún hay algún intelectual en España que no conoce la obra de Auster, esta situación termina definitivamente en 1995 con el estreno de *Smoke*, primera de sus películas basada en uno de sus relatos y hecha en colaboración con el director norteamericano Wayne Wang. La película, que podríamos clasificar como cine independiente y que pasó desapercibida en los Estados Unidos, obtuvo un tremendo éxito en Europa y muy especialmente en España. Quizás fue uno de los motivos que llevaron a Herralde a publicar su guión junto con el de la secuela, *Blue in the Face*, en

un solo volumen en el número 339 de la serie “Panorama de Narrativas” y con traducción de Maribel de Juan. El volumen también incluye una traducción del relato que dio origen a ambas películas, “Auggie Wren’s Christmas Story”, una extensa entrevista con Auster, y un diario de rodaje en que el autor cuenta la excitante atmósfera que vivieron quienes colaboraron en el proyecto.

Es más que posible que parte del éxito de estas películas de Auster lo recogiese su siguiente novela, *Mr. Vertigo*. En esta nueva novela el autor de la Trilogía trata de recoger la historia completa del siglo XX norteamericano a través de la vida de un único personaje, Walter Clairborne. Publicada en los Estados Unidos año y medio antes, podríamos decir que *Mr. Vertigo* tiene la fortuna de aparecer en España tan solo unos meses después del éxito rotundo en nuestro país de la película *Smoke*, es decir, en junio de 1995. Su primera edición en castellano fue realizada por Maribel de Juan y aparece en el número 328 de la serie “Panorama de Narrativas”. No mucho tiempo después, en diciembre de este mismo año, aparece en nuestro país una nueva reedición de la Trilogía, de nuevo en Júcar, y en el número 20 de la “Etiqueta Rota”. La edición incluye el mismo prólogo que ya escribiera Ramón de España para las de la Trilogía por esta misma editorial en 1988 y 1991, y se trata de la última colaboración entre la pionera Júcar y el autor, pues pocos meses más tarde, ya en 1996, Anagrama se hace con los derechos de la obra maestra del neoyorquino.

Habiendo quedado Edhasa fuera de juego un par de años antes, y ahora Júcar, a partir de 1996 Anagrama dispone del monopolio de las obras de Auster en España, uno de los autores que mayores beneficios ha reportado al gigante editorial. Hecho con los derechos, Herralde lanza su propia versión de *The New York Trilogy*, y cambia para ello las traducciones que habían hecho anteriormente De España y De Lorbar para Júcar,

sustituyéndolas por nuevas versiones en castellano de De Juan. Podemos decir sin temor a equivocarnos que la traducción de De Juan ha sido la versión del libro más leída en España. Iñaki Urduñibia, del diario *Egin*, ha dicho a este respecto que

[1]la traducción de Maribel de Juan hace la lectura de las tres novelas más ágil que la versión de Ramón de España [...], de quien, por otra parte, no se puede dudar en lo que a su dominio como traductor y a su conocimiento de la literatura norteamericana hace. (Urduñibia 32)

Ciertamente, si la intención de Herralde fue desde un principio publicar las tres historias de la Trilogía de manera conjunta, parece que tiene cierto sentido que la traducción de estas fueran aunadas en la de una sola persona, ya que hubiese sido extraño publicarlas con un traductor para *City of Glass* y *Ghosts*, y otro diferente para *The Locked Room*, como sí había hecho Júcar en su primera versión conjunta del libro en 1991.

La primera versión de la Trilogía en Anagrama aparece en el número 348 de la serie “Panorama de Narrativas”. Pero, aunque en principio Herralde publica las tres novelas de forma conjunta, en seguida vuelve a hacerlo en pequeños volúmenes que pueden leerse de manera independiente. Pienso que este formato puede haber ayudado a la difusión de la obra, ya que, en mi opinión, el lector de a pie, o al menos un cierto tipo de lectores, puede tener reparo en comprar un libro de más de trescientas páginas pero quizás no los tenga tanto con uno de apenas cien. Lo cierto es que, en 1997, en la serie “Compactos”, aparecen *City of Glass* en el número 145, *Ghosts* en el 146 y *The Locked Room* en el 147. La Trilogía no será la única en llegar a “Compactos”, pues *Moon Palace* también lo hará en el número 124 de esta serie poco tiempo después.

También en 1996, *Mr. Vértigo* es publicado en gallego en la serie “Medusa” de la editorial Sotelo Blanco, de Santiago de Compostela. La traducción al gallego es de Xosé Anton L. Dobao. Poco tiempo después, la primera edición monolingüe y en castellano de *Desapariciones: poemas (1970-1979)* es publicada en el número 259 de

Pre-Textos, en Valencia, con introducción y traducción de Jordi Doce. Y este mismo año, en 1996, se publica en España, por Anagrama y con traducción al castellano de Mónica Martín Berdagué, el libro *Dossier Paul Auster: la soledad del laberinto*, del francés Gérard de Cortanze, en el número 13 de la serie “Biblioteca de la Memoria”. El libro es una versión ampliada del estudio que publicó el mismo autor en *Le Magazine Littéraire*, una introducción a las ideas básicas que alimentan la producción literaria de Auster junto a dos extensas entrevistas y una breve cronología de la vida del autor. Además, también se recogen en 1996 en la Biblioteca Nacional de España la entrada de una versión de la película *Smoke* doblada al castellano, así como una copia de *Blue in the Face* que incluye la película y un libro con información sobre ésta.

Ya en 1997, una nueva versión catalana de *La música de l'atzar* aparece en Barcelona en Edicions 62 en el número 305 de la serie “El Balanci”, y con traducción de Jordi Civís i Pol. También este mismo año la versión de Maribel de Juan de *Leviathan* llega a RBA Editores, en Barcelona, y se publica, tras un nuevo acuerdo con Anagrama, en la serie de esta casa “Narrativa de Hoy”. La única novedad editorial con respecto al autor, que no ha escrito ninguna nueva novela desde *Mr. Vertigo* (y ya no lo hará en el tiempo que resta del periodo de nuestro trabajo), es la versión gráfica de *City of Glass*, que llega a Barcelona en la editorial La Cúpula y es publicada en la serie “Brut Comix”. Francisco Pérez Navarro tradujo esta versión ilustrada de la conocida novela de Auster, una versión publicada en los Estados Unidos por David Mazzucchelli y Paul Karasik tres años antes de llegar a España, es decir, en 1994.

Ya en 1998, y aunque en principio iba a llamarse *A dos velas* (Bueres 13), la traducción de *Hand to Mouth* se publica en España con el título —un poco más acertado— *A salto de mata: crónica de un fracaso precoz*. Esta nueva faceta del Auster

más autobiográfico aparece en Anagrama en una edición para la que, sorprendentemente, se prescinde de las traducciones de De Juan. El libro es publicado en el número 390 de la serie “Panorama de Narrativas”, y fue llevado al castellano por Benito Gómez Ibáñez. También en 1998 se publica en catalán la primera edición en España del texto de la película *Lulu on the Brige*, con traducción del inglés al catalán realizada por Jordi Puntí, y en el número 331 de la serie “El Balanci”, en Edicions 62. La edición catalana de *Lulu on the Bridge* viene seguida poco después por su versión en castellano, publicada en Anagrama en el número 408 de “Panorama de Narrativas” con una traducción de Javier Calzada.

Además de *Hand to Mouth* y el guión de *Lulu on the Bridge*, Anagrama también reedita en 1998 *The Music of Chance*, que aparece por primera vez en la serie “Compactos”, en el número 180. *Ground Work*, una colección de poemas y ensayos de Auster que había aparecido en los Estados Unidos en 1991, es publicado también en este mismo año en Anagrama con el nombre de *Pista de despegue: selección de poemas y ensayos 1970-1979*. Los poemas y ensayos recogidos en este volumen, sin embargo, ya habían aparecido anteriormente tanto en *Disappearances* como en *The Art of Hunger*. En cualquier caso, *Pista de despegue* sale al mercado español en 1998 en el número 186 de la serie “Compactos” de Anagrama, con una traducción al castellano de los ensayos realizada por María Eugeni Ciocchini y la versión en castellano de los poemas de Auster anteriormente llevada a cabo por Jordi Doce.

Una nueva versión de la Trilogía en catalán aparece en Barcelona en Ediciones B en 1998, publicada en colaboración con Proa en el número 8 de la serie “Biblioteca de Butxaca”. Se trata de la primera edición de la novela en esta editorial, y la traducción ha sido realizada por Joan Sellent Arús. También en catalán, la nueva versión de *Hand to*

Mouth, que lleva por título *Viure al dia: la crònica d'un fracàs inicial*, ve la luz en Barcelona en Edicions 62 en el número 117 de una serie que tiene el llamativo nombre de “Les millors obres de la literatura universal, Segle XX”, lo que no deja de ser curioso si tenemos en cuenta que la obra acaba de aparecer en España. La traducción al catalán de esta versión de *Hand to Mouth* fue llevada a cabo por Victor Compta.

Según hemos podido ver en esta sección, la edición de las obras de Auster en España fue un proceso fulminante. La continua aparición de obras nuevas, así como la constante reedición de sus obras anteriores, mantuvieron al autor en el mercado sin pausa desde la primera novela y durante un periodo de diez años. Incluso en los momentos en que Auster no escribió con la misma velocidad —entre *Mr. Vértigo* y *Timbuktu* pasaron más de cinco años—, las versiones gráficas, las nuevas traducciones de obras anteriores o la aparición en nuestro país de novelas publicadas en los Estados Unidos con anterioridad hicieron que el autor estuviese en el apartado de novedades de todas las publicaciones literarias de una manera ininterrumpida durante el periodo. Por otra parte, este proceso de renovación editorial constante de su obra parece haber llegado hasta nuestros días, en que nuevos bailes de derechos y colaboraciones entre editoriales siguen manteniendo al autor en los escaparates de muchas librerías de nuestro país, como por ejemplo la reciente reedición de toda su obra en Seix Barral. La respuesta crítica a estas numerosas ediciones del autor no se hizo esperar en la prensa española, como veremos a continuación.

NOVELAS

2. 1. *La trilogía de Nueva York, o cómo se escribe la soledad.*

2.1.1. *Ciudad de cristal.*

La primera novela de Auster es una narración en tercera persona cuya historia principal gira en torno a su protagonista Daniel Quinn.¹ Las iniciales del nombre de este personaje son un reflejo de las de Don Quijote, ya que esta novela de Auster es una reescritura de la obra magna de Cervantes al mismo tiempo que una revisión metafísica del género de detectives. La búsqueda del heroísmo, la locura y la incapacidad para distinguir entre la ficción y la realidad son algunas de las características que Auster toma de la novela del español. El escritor protagonista de este primer volumen de la Trilogía, Daniel Quinn, quien en otros tiempos fuera poeta y cuya mujer e hijo han muerto, vive en la más absoluta soledad, redactando novelas policíacas y despojado de toda ambición literaria. La reciente pérdida de su familia y su labor de escritor han terminado por aislar al personaje de todo contacto humano, y ahora se halla en un profundo estado de desesperanza que lo empuja al abandono de sí mismo y a un irreprimible deseo de autodestrucción.

Al comienzo de la novela, el teléfono de Quinn suena varias veces en mitad de una noche cualquiera, y una voz desconocida lo toma por el detective privado Paul Auster, solicitando su ayuda desesperadamente. Tras rechazar la llamada hasta dos

¹ *City of Glass* no es, realmente, la primera novela de Auster, pero sí la primera en ser publicada en España. Anteriormente, el autor había escrito *Squeeze Play*, una novela convencional de detectives de 1978 y publicada en los Estados Unidos en 1982 bajo el pseudónimo de Paul Benjamin, y el libro de memorias *The Invention of Solitude*, primera publicación del autor en alcanzar cierta repercusión en su país de origen tras ser publicada en 1982, pero que no llega a España hasta 1990.

veces, en la tercera ocasión, y entre curioso y conmovido, Quinn decide personificar al desconocido Auster, concertando una cita con la persona cuya voz le reclama socorro al otro lado del teléfono. Conoce, entonces, a otro pálido y misterioso personaje, Peter Stillman Jr., quien poco después, y con una forma de hablar más que peculiar, le cuenta una historia realmente aterradora: cuando nació, su padre, una combinación de místico y lingüista demente, lo encerró y aisló del mundo durante años para que pudiera hablar la verdadera lengua del ser humano, aquella que había sido olvidada tras la construcción de la Torre de Babel.²

Con este cruel experimento, Peter Stillman, preso de un comportamiento patológico, habría tratado de resolver un misterio que ha preocupado a numerosos ideólogos del pensamiento occidental desde la antigüedad: la búsqueda de aquella lengua anterior a la caída del hombre, la lengua hablada en el Jardín del Edén durante el breve periodo en que la raza humana vivió en posesión de una presunta inocencia original. No es de extrañar, pues, que un académico y lingüista de prestigio como es Peter Stillman en la novela de Auster haya querido resolver el misterio, ya que, de tener éxito, el hallazgo sería nada más y nada menos que una lengua producida en soledad, es

² La Torre de Babel es una edificación del imaginario judeocristiano que fue construida, según el capítulo 11 del *Génesis*, en la antigua capital del Imperio Babilónico, denominada Babilonia, y que habría estado a 110 kilómetros al sur de la actual Bagdad, en Iraq. De origen incierto, habría consistido en un edificio de varios pisos que era ya restaurado en tiempos de Nabopolasar (625-605 AC), y con el que los hombres habrían pretendido alcanzar el cielo para dar la impresión de que éste estaba unido al mundo subterráneo. Es por esto que se cree que su cúspide estaba hecha de ladrillos de esmalte de color azul brillante para crear la ilusión de que se perdía en el cielo. En 1913, el arqueólogo Robert Koldewey encontró una estructura circular que identificó como posibles ruinas de la Torre de Babel. Simbólicamente esta edificación está asociada a la capacidad para el lenguaje que diferencia al ser humano de los animales, ya que de acuerdo al Antiguo Testamento la raza humana no fue inventora de las lenguas, sino que las heredó de un lenguaje divino que las antecede. Por su arrogancia, por su enfrentamiento mutuo y confrontación con Dios, éste habría castigado a la humanidad a la confusión de las lenguas, lo que conllevó la pérdida de una supuesta lengua original de la que habrían surgido todas las demás. Esta explicación mitológica para la capacidad oral del ser humano tiene un profundo arraigo en la cultura de Occidente, aunque podemos encontrar versiones de sorprendente similitud en las tradiciones mesoamericanas, la cultura de los antiguos toltecas en México, la antigua Grecia o la historia mitológica acerca del principio de los pueblos de la tierra del Wa-Sania, pueblo bantú del África Oriental.

decir, una lengua que no necesita negociación ni de la existencia de una raza, una herramienta de comunicación única cuya relación con el mundo físico no estaría forzosamente determinada por las arbitrariedades culturales de las grandes civilizaciones de la historia.

Sin embargo, el descubrimiento de tal hallazgo no ha sido solo el objetivo de chiflados de ficción como Stillman. Tal y como recuerda Auster en la novela, a lo largo de la historia han existido diversos pensadores de prestigio que han estado muy interesados en el tema. Michel de Montaigne, por ejemplo, consideró cuidadosamente la cuestión, y en *Apología de Raymond Sebond* (1576), uno de sus ensayos más importantes, escribió:

De todas suertes entiendo que un niño a quien se hubiera dejado en plena soledad, apartado de todo comercio humano, que sería un ensayo difícil de practicar, encontraría alguna manera de palabra para expresar sus concepciones: no es creíble que la naturaleza nos haya negado ese medio con que dotó a muchos otros animales [...]. Sería digno de saberse qué lenguaje emplearía ese niño, pues lo que por conjetura se dice no ofrece asomos de verosimilitud. (Montaigne, web)

De este modo, mientras que algunos animales como las abejas, los heterópteros o algunos peces que viven en los ríos lodosos de América del Sur y de África pueden desarrollar un lenguaje en soledad, los hombres parecen abocados a vivir en sociedad para alcanzar tal efecto.³ Es por esto que en la ficción de Auster el resultado del mencionado experimento no es únicamente trágico a nivel humano, sino también un fracaso en el plano científico. Peter Stillman Jr., ya liberado de su cautiverio y con unas

³ La zoosemiótica es la ciencia que estudia estas formas de comunicación animal, para las que se usan cuatro campos o sistemas: el químico, el óptico, el táctil y el acústico. Las señales de comunicación adoptan distintas formas que dependen del objeto de la transmisión y del hábitat de los animales en cuestión. El interés de estos sistemas de comunicación radica en sus similitudes y diferencias con el lenguaje humano, cuya naturaleza es creativa en tanto que permite la inclusión de nuevas señales combinando elementos preexistentes, una característica ausente en los métodos de comunicación animal, pues estos habitualmente no se aprenden, sino que son completamente innatos e instintivos. Uno de los sistemas de comunicación animal más desarrollados es la danza de las abejas. Con él, las abejas pueden hacer referencia al hallazgo de nuevas fuentes de alimento alejadas en el espacio o en el tiempo.

habilidades comunicativas más que deficientes, apenas consigue reintegrarse en la sociedad y ha perdido, junto con su capacidad para el lenguaje, toda suerte de identidad personal.

Auster representa el deterioro lingüístico e identitario de Stillman Jr. en la narración recurriendo a la agramaticalidad en su discurso, las onomatopeyas y las incoherencias en el contenido de unas intervenciones que dejan entrever una personalidad totalmente atrofiada ante un inquisitivo e impertérrito Quinn:

Yes. No. Thank you [...]. [M]y mind is not all it should be. But nothing can be done about that. No. About that. No, no. Not anymore. [...] I am Peter Stillman. This is not my real name [...]. [M]y real name I cannot remember. Excuse me. Not that it makes a difference. (Auster, *NYT*, 29)

A este respecto, Joanne McNeil, del *Washington Times*, ha visto en el personaje de Stillman Jr. a un “Kaspar Hauser-inspired character” por el hecho de haber pasado su infancia (como, por otra parte, también le sucede al Fanshawe de la tercera y última historia de esta Trilogía) “locked alone in a dark room” (McNeil, web). McNeil se refiere a Kaspar Hauser, un adolescente alemán que fue famoso en Europa en las primeras décadas del siglo XIX debido el misterio que surgió en torno a su origen y, posteriormente, también a su muerte. El carácter anómalo de este niño, calificado como “salvaje” por la prensa de la época, ha inspirado, antes que a Auster si este fuera el caso, varios poemas del escritor austriaco Georg Trakl y del francés Paul Verlaine, así como también un sinnúmero de novelas y canciones, además de haber dado nombre a diversos métodos científicos que buscan analizar el aprendizaje en los animales. Según se cree, creció como el personaje de esta novela, en cautiverio y en completo aislamiento, y fue popularmente conocido entonces como “el huérfano de Europa”.

Mi opinión es que esta caracterización del personaje sirve como avanzadilla de un deseo o temor hacia lo primitivo presente en otras novelas de Auster en este periodo

y que está en confrontación directa con el urbanismo civilizado que se presupone a la gran metrópolis neoyorquina en que se desarrollan la mayor parte de las historias del autor. Como veremos más adelante, esta dialéctica con lo primitivo aparece también en el proceso de civilización inversa propuesto por Benjamin Sachs en *Leviathan*, y que se basa en los augurios y las reclamaciones del Manifiesto “antisistema” *Industrial Society and Its Future*, redactado por el terrorista norteamericano Theodore Kaczynski, así como en el mundo caótico y post-apocalíptico descrito en *In the Country of Last Things*.

Sin embargo, en *City of Glass* Stillman Jr. es rescatado y comienza un proceso de desarrollo tardío que culmina con una fallida reintegración en la sociedad. Después de lo sucedido, su padre ha sido recluido en una institución. Pero ahora, tras su liberación, el joven tiene motivos más que suficientes para temer por su vida, por lo que contrata los servicios del detective Paul Auster para que lo proteja. Por su parte, Quinn aprovecha la oportunidad que le brinda el destino para escapar a su propia miseria y a un irremediable estado de soledad, sumergiéndose en tareas heroicas de inspiración literaria y lanzándose con ello, quizás sin darse cuenta, a la boca del abismo final. Con esta situación tan cervantina como punto de partida no es de extrañar que *City of Glass*, plagada de referencias quijotescas y construida a partir de una idea ciertamente borgiana, como veremos a continuación, haya despertado interés en el mundo de las letras hispánicas.

Relatos de Borges como “La biblioteca de Babilonia”, “Las ruinas circulares” o “Pierre Menard, autor del *Quijote*” están en el origen de *City of Glass*, tanto como lo está el *Don Quijote* de Cervantes. La preocupación de Borges en estos relatos por la naturaleza del lenguaje, el sueño y la imaginación como origen de la vida en la materia inanimada, su reflexión acerca de los límites del conocimiento o su enredo en juegos

metaficticios, el análisis de la autoría o sus estructuras abismales sin duda anteceden a la primera novela de Auster.⁴ En unos versos del “El laberinto”, Borges explora los temas de la identidad, el destino y el fracaso de manera muy similar a Auster en esta y otras novelas posteriores:

Zeus no podría desatar las redes
de piedra que me cercan. He olvidado
los hombres que antes fui; sigo el odiado
camino de monótonas paredes
que es mi destino.
(Borges, “El laberinto”, web)

Sin embargo, hay un rasgo esencial y más que sobresaliente en estas primeras páginas en prosa de Auster, que logra, en mi opinión, distanciarlo como autor de su herencia tanto borgeana como cervantina.

Este rasgo no es otro que la brutal soledad que sacude a sus personajes, que se hallan tan perdidos dentro de sí mismos como lo están en el anonimato a que han sido lanzados en el caos laberíntico de la gran metrópolis contemporánea, una urbanidad contradictoria, alienante y protectora que hace que sus protagonistas permanezcan, como en la canción de Richard Ashcroft, “alone with everybody”. Esta soledad urbana no la hallamos en la narrativa de Borges o Cervantes, y me parece una característica fundamental para comprender a los personajes de Auster.⁵ Tanto es así que creo que *The*

⁴ La estrecha relación entre la literatura de Auster y Borges es innegable, por más que el autor de Brooklyn no haya querido reconocerla. Auster no tuvo mejor idea que expresar al reputado periodista y académico argentino Tomás Eloy Martínez, en una entrevista para el diario *La Nación*, uno de los más vendidos en Argentina, su opinión sobre Borges, a quien consideró como un “escritor menor genial” (Eloy Martínez, web), además de manifestar que los relatos de Borges le parecen “fríos castillos de hielo, incapaz de conmover a nadie” (Eloy Martínez, web). Para esta opinión Auster se hace eco en realidad de las palabras de Vladimir Nabokov, así como de una opinión de Harold Bloom sobre Chesterton, admirado por Borges. La polémica, por supuesto, no se hizo esperar y numerosos escritores argentinos salieron en defensa de su escritor-estrella, una cantinela que parece repetirse en la prensa argentina cada año el 23 de agosto como si fuera el mejor punto de partida para celebrar el cumpleaños de Borges y volver a reivindicar su figura.

⁵ Uno de los principales intereses de Cervantes reside en su manera de retratar la vida rural de su tiempo, y, si bien encontramos numerosos episodios urbanos en sus obras más significativas, la ciudad del siglo XVI, en España, es una construcción cultural absolutamente opuesta a las grandes metrópolis

New York Trilogy es una novela sobre la soledad —tanto *City of Glass* como los dos volúmenes que la siguen—, sobre el acto de escribir la soledad y sobre cómo esta puede modificar nuestra visión del mundo a la vez que servir como herramienta de autoconocimiento. Al mismo tiempo, la soledad en las novelas de Auster tiene como marco a la gran ciudad, sin duda un icono del avance de las civilizaciones y del poder económico.

En la novela la soledad de Quinn es su rasgo más distintivo y permanente, a pesar de la evolución del personaje. Este joven escritor de novelas de detectives al comienzo es presentado como un hombre de treinta y cinco años que ha perdido a su familia, su esposa y un hijo menor de edad, de manera trágica, por lo que estamos ante un hombre con una herida profunda, cuya existencia gira en torno a la existencia fantasmal de la familia perdida, quizás de sí mismo, alguien que se enfrenta a la culpa de haber sobrevivido. La situación que ha vivido en los últimos años es tan intensa que su presente parece haber absorbido por completo a su pasado, a la persona que fue anteriormente:

Quinn had time on his hands. Because he did not want anyone to see him, he had to avoid other people as systematically as he could. He could not look at them, he could not talk to them, he could not think about them. Quinn had always thought of himself as a man who liked to be alone. For the past five years, in fact, he had actively sought it. But it was only now, [...] that he began to understand the true nature of solitude. (Auster, *NYT*, 176)

Debido al dolor de la pérdida, Quinn ha dejado de pensar en sus seres queridos, con el objetivo de evitar el sufrimiento que ello podría acarrearle; y es por ello que podríamos decir que estamos ante un hombre sin memoria. En consecuencia, el protagonista de

norteamericanas de finales del siglo XX. En el caso de Borges, y según él mismo reconoció, sus historias suelen estar situadas en espacios indefinidos temporal y, sobre todo, espacialmente, con el objetivo de cubrir con un velo mitológico e irreal todo lo que en ellas acontece. Al parecer el autor no quería especificar la localización de sus historias con el fin de evitar que el lector encontrara inexactitudes en sus relatos.

City of Glass parece vivir en una ficción en la que su vida pasada nunca existió: no conserva fotografías, ni habla de sus seres queridos, como si su vida anterior hubiese formado parte de un sueño que ahora se ha tornado pesadilla —únicamente que esta pesadilla es el estado real en que ha de vivir en el presente.

En *Don Quijote*, Cervantes usa a su narrador, Cide Hamete Benegueli, para ofrecer una oposición al pretexto de pseudohistoria de los libros de caballerías. De esta manera, tanto los diferentes marcos del texto como las propias palabras del narrador tratan de socavar la misma historia que en otros momentos se nos presenta como real, pues, según se dice en esta novela, el manuscrito había sido hallado en Toledo por el propio Cervantes. Del mismo modo, el narrador de *City of Glass* parece observar a Quinn desde el hueco de una mirilla, a través de cuyo espejo cóncavo solo pudiera acceder a determinados momentos o características del personaje:

As for Quinn, there is little that need detain us. Who he was, where he came from, and what he did are of no great importance. We know, for example, that he was thirty-five years old. We know that he had once been married, had once been a father, and that both his wife and his son were now dead. (Auster, *NYT*, 1)

Pero incluso en las ocasiones en que el narrador logra acceder a Quinn, las características del personaje aparecen deformadas. Así, mientras que en algunas ocasiones estamos ante un narrador omnisciente, en otras Quinn parece escapársele, cobrando una aparente autonomía y mostrándose absolutamente hermético a la inspección de la voz que nos cuenta la historia, que parece estar sumido en un mar de incertidumbre sobre todo aquello que nos cuenta y que termina perdiendo por completo el destino de su personaje hacia las últimas páginas de la novela.

Las características de este narrador tan inestable, así como el concepto de autoría que llega a ser cuestionado en una novela que se presenta como un “collage” de

diferentes tendencias literarias, es uno de los asuntos que más llamó la atención de la crítica norteamericana tras su publicación. El hecho de que Paul Auster sea un detective privado en la novela, cuya identidad es suplantada por Quinn, y dentro de una novela escrita por Auster, pone ante el lector una pregunta clave: ¿quién es Paul Auster? Toby Olson ha dicho a este respecto en el *New York Times* que

[o]ne way in which “the center of the book shifts” involves the reader's discovery that the anonymous phone call Quinn receives is a call for the detective Paul Auster, the identity Quinn takes on as he enters the confusion of the case. When Mr. Auster himself enters the novel, we cannot even be sure who the author of this mystery might be. (Olson, web)

Con esta estrategia en que un personaje se identifica con el autor, Auster se incluye a sí mismo en el texto y confronta al lector con una representación ficticia del autor que tiene como objetivo marcar la indefinición de los márgenes entre lo real y lo ficticio a través de un aparentemente sencillo “mise en abyme”.

El autor manifiesto de *City of Glass* es un editor y escritor anónimo que, según dice, se basa en las notas de Quinn a partir de un cuaderno que le ha sido entregado por el detective Paul Auster. El detective, muy afectado tras la desaparición de Quinn, no es capaz de escribir la historia de su amigo y hace entrega al editor anónimo de este cuaderno a su vuelta de un viaje a África. Tanto para Paul Auster como para el editor anónimo, el cuaderno es ahora el único indicativo de la existencia real de Quinn, y quizás únicamente contando su historia pueden ayudarlo. Pero el cuaderno rojo de Quinn y su verdadera identidad parecen ofrecer tantas pistas como lagunas, por lo que la tarea no va a ser fácil. Por este motivo, el narrador advierte a los lectores de las posibles inexactitudes de su relato, pero con ello no consigue sino crear más dudas aún de las que ya de por sí la historia despierta:

I have followed the red notebook as closely as I could, and any inaccuracies in the story should be blamed on me. There were moments when the text

was difficult to decipher, but I have done my best with it and have refrained from any interpretations. The red notebook, of course, is only half the story, as any sensitive reader will understand. (Auster, *NYT*, 199-200)⁶

Dirigiéndose de esta manera al lector, el escritor y narrador deja caer sobre este cierta responsabilidad: terminar de construir la historia de Quinn en base a datos fragmentados y dificultosos. De esta manera, se busca una participación activa por parte del lector al tiempo que se desestabiliza la autoridad de la voz que nos habla.

Sobre la manera en que Auster juega con el concepto de autoría en *City of Glass*, John Zicolsky escribió, en “The Revenge of the Author: Paul Auster’s Challenge to Theory”, que

[i]n *City of Glass*, [...] by transferring authority from himself [Auster] to the Narrator, he “kills” himself and reinvents himself as an implied author. Auster thus adds to Barthes: the author is dead, but his implied self, his “ghost,” is alive and well. (Zicolsky 199)

Visto de este modo, la novela plantea una concepción del autor como una suerte de zombi, alguien que, como Stillman Jr. o el propio Quinn, se halla en un estado entre la vida y la muerte, una especie de muerto-vivo o, como dice Zicolsky, un fantasma. En “The Death of the Author”, Roland Barthes dijo a este respecto que “literature is [...] the trap where all identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes” (Barthes, web). Y quizás debamos considerar la opción de que toda la Trilogía no sea sino una pura reflexión sobre el lenguaje, y por esto la caracterización de los personajes parece haber pasado a un segundo plano, pues, como dice el narrador, “[a]s

⁶ Resulta interesante comprobar las similitudes de este fragmento de *City of Glass* con el Prólogo de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo. Este libro fue escrito en respuesta a las inexactitudes que, según su autor, difundían las crónicas de la época acerca de los hechos acontecidos en la conquista de México-Tenochtitlán por Hernán Cortés, en 1521. En esta obra, alabada por Auster en numerosas ocasiones, Díaz del Castillo dice escribir en castellano porque su propósito, como el del narrador de *City of Glass*, es describir los hechos “muy llanamente, y sin torcer ni una parte ni otra” (Díaz del Castillo, web). Son diversos los autores que han notado la relación del autor con la literatura áurea, como podemos deducir del hecho de que le hayan dedicado un capítulo en el volumen *Critical Reflections: Essays on Golden Age Spanish Literature in Honor of James A. Parr*, publicado por Barbara Simerka y Amy R. Williamsen en 2006.

for Quinn, there is little that need detain us. Who he was, where he came from, and what he did are of no great importance” (Auster, *NYT*, 9-10). Lo realmente importante, según se dice en la novela, es la historia misma: “The question is the story itself, and whether or not it means something is not for the story to tell” (Auster, *NYT*, 9). Y dentro de la historia, a lo que realmente parece darle importancia el texto es a cómo esta llega a los lectores, la estructura abismal en que un supuesto autor nos lleva a otro y este otro a uno nuevo y diferente, teniendo en cuenta la consiguiente deformación que podría acarrear un relato que ha sufrido tantas filtraciones a pesar de la intención manifiesta de sus manipuladores de ser fieles a la “verdad” de la historia.

Con este juego en torno a la autoría, lo que hace *City of Glass* en definitiva es alentar al lector a cuestionar el concepto mismo de verdad, a plantearse preguntas sobre la realidad que le rodea y sobre lo que generalmente tomamos como irrefutable. Y en este sentido, *City of Glass* se alinea con una concepción kristeviana del texto literario, en que este habría perdido la posibilidad de una identidad personal, por tratarse de un texto de múltiples orígenes. Esta idea, sin duda, está presente en la novela de Auster desde el momento en que se presenta como una reescritura contemporánea del *Quijote*, así como una apropiación de los elementos del género de la novela negra. Pero por encima de esto, y de una manera más significativa, la novela incide constantemente en las consecuencias que las múltiples filtraciones de la historia tienen sobre la aspiración del texto a contar con un sentido, las posibilidades comunicativas del lenguaje y el carácter azaroso con que se configura lo que denominamos “significado”.

Por otro lado, en relación al concepto de autoría que encontramos en *City of Glass* y a la inclusión del propio Auster en la ficción, creo necesario señalar que se trata de una licencia tomada nuevamente del *Quijote*. En la novela de Cervantes, y a colación

de *La Galatea* (1585) del mismo autor, el español pone el punto de partida a un recurso novelístico posteriormente utilizado por muchos otros autores entre los que destaca el ya mencionado Borges.⁷ *La Galatea* es una novela generalmente clasificada bajo la etiqueta de pastoril. Ambientada a orillas del río Tajo, la historia gira en torno a Elicio y Erastro, dos pastores que están enamorados de la hermosa Galatea, que, si bien reúne todas las virtudes de una heroína cervantina (belleza, discreción, inteligencia, buen juicio, honestidad, bondad), también adora su independencia espiritual y no quiere verse sujeta por el yugo amoroso; mostrando su desdén, hace sufrir a los pastores.⁸

Al parecer, durante toda su vida Cervantes tuvo un altísimo concepto de esta novela, que sin embargo no tuvo mucha repercusión en el momento de su publicación. Pero, aunque tuvo la intención de publicar una segunda parte, murió sin haberlo hecho. El autor aprovecha entonces la difusión del *Quijote* para reivindicarse a sí mismo y a su *Galatea*, y con ello ofrece también una reflexión acerca de la situación de los escritores en la España del siglo XVI. Con este propósito, Cervantes escribe un pasaje hablando de sí mismo, del autor de *La Galatea*, en tercera persona. El episodio en cuestión aparece en la primera parte del *Quijote*, cuando “caballero de la triste figura” es víctima de una quema de libros en su biblioteca llevada a cabo por un cura y un barbero, que consideran que en los libros está el origen de tantos males como afligen al ingenioso

⁷ Borges también se ha incluido a sí mismo en relatos como “El otro, el mismo”, de *El libro de arena* (1975), una historia en la que aparece por partida doble en tanto que relata un encuentro en Cambridge, Massachusetts, en 1969, entre “el viejo Borges” y “el joven Borges”. Este relato, a su vez, mantiene un diálogo con un conocido relato de Fiódor Dostoyevski llamado *El doble* (1846), que sin duda también podría haber inspirado a José Saramago cuando escribió *O homem duplicado* (2002), donde el narrador encuentra a un actor de cine que lleva su mismo nombre, idéntico a él en todo.

⁸ A pesar de su clasificación en este género, *La Galatea* no es una novela pastoril convencional al estilo de *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemayor o la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo. Y es que además de cumplir muchas de las convenciones de género para la novela pastoril, *La Galatea* también juega con estas convenciones y ofrece una inusitada exploración de la psicología de sus personajes, lo que raramente encontramos en novelas de este tipo.

hidalgo. La escena, en realidad, es una excusa para hacer una crítica de la literatura de la época. Entre estos libros —casi todos van a dar al fuego—, aparece una “ficticia” *Galatea*, de un tal Miguel de Cervantes. “Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes”, escribe el autor,

y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención, propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte, que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega. (Cervantes, web)

Como vemos, la cuestión surge de una ocasión absolutamente práctica. Pero, no del todo conforme con ello, Cervantes vuelve a recordar *La Galatea* a sus lectores en la segunda parte del *Quijote* (1615), aparecida diez años más tarde que la primera.

En esta ocasión la reflexión es menos anecdótica y en ella se analiza la figura del personaje en cuestión y su labor como autor de ficción:

[A]penas oyeron el nombre de Miguel de Cervantes, cuando se comenzaron a hacer lenguas, encareciendo la estimación en que, así en Francia como en los reinos sus confinantes, se tenían sus obras: la *Galatea*, que alguno dellos tiene casi de memoria la primera parte desta, y las *Novelas*. Fueron tantos sus encarecimientos, que me ofrecí llevarles que viesen el autor dellas, que estimaron con mil demostraciones de vivos deseos. Preguntáronme muy por menor su edad, su profesión, calidad y cantidad. Halléme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre. (Cervantes, web)

Lo que sigue a continuación es un análisis detallado de su profesión de escritor en la España del siglo XVII, desplegando con ello una realidad muy diferente de la que ve nacer a la prosa de Auster, pero con un nexo en común: la reflexión sobre cuál debe ser su papel en la sociedad de los escritores, desde el mero entretenimiento hasta la intervención en cuestiones más o menos espinosas.

La relevancia que Auster confiere a estos pasajes del *Quijote* acerca de *La Galatea* queda definitivamente confirmada cuando, en 2005, en *The Brooklyn Follies* el autor se refiere a uno de los personajes que aparecen en ella precisamente con el

apelativo de “Galatea”. Se trata de la mujer de Harry, un marchante de arte homosexual que se casa con la hija de un millonario y que tiene por nombre Bette D. Tras el matrimonio, Bette pasa por un profundo cambio físico como resultado de grandes esfuerzos que han sido dirigidos por su marido. La recién recobrada belleza de la joven (característica indispensable de todas las heroínas cervantinas) hace que el narrador se refiera a ella como “[a] strong-willed Galatea” (Auster, *BF*, 42).

También son varias las alusiones a *Don Quijote* en la novela de Auster. Ya casi al final del relato, por ejemplo, cuando Paul Auster y el narrador se encuentran en casa del detective, este le dice al editor que está escribiendo un artículo sobre la autoría en la famosa novela de Cervantes. “One of my favorite books”, dice el narrador, a lo que el detective responde: “Yes, mine too. There’s nothing like it” (Auster, *NYT*, 147). A continuación ambos tienen una conversación sobre la realidad y la ficción en la novela de Cervantes y sobre las características principales de algunos de sus personajes. Como vemos, con esta nueva referencia *City of Glass* incide en invitar al lector a poner en cuestión el concepto de autoría en la novela.⁹

Uno de los aspectos de la novela que más ha llamado la atención de la prensa española es la representación de la ciudad. Según una gacetilla aparecida en el *ABC Literario*, Nueva York es el “único personaje verdaderamente constante en el relato”

⁹ También Borges, en su relato “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, aborda la novela de Cervantes desde el concepto de autoría. En mi opinión, los puntos en común entre *City of Glass* y este relato de Borges son numerosos, si bien también son textos de naturaleza radicalmente distinta. Creo que lo destacable es que ambos desarrollan teorías alternativas alrededor de los posibles autores de la novela de Cervantes. En “Pierre Menard”, Borges plantea un posible segundo autor imaginario de esta novela, un escritor que se embarca en la aventura de volver a escribir un texto idéntico al de Cervantes, pero en el siglo XX. Se trata de un poeta simbolista francés que ha fallecido recientemente, y que se habría propuesto en vida no hacer una copia del *Quijote* sino llegar a ser Cervantes para poder escribirlo de nuevo. Con ello este relato toca otro de los temas de *City of Glass*, el desdoblamiento de identidad y la fragmentación de los personajes. Finalmente, el escritor francés del relato únicamente consigue escribir dos capítulos y medio de la primera parte del *Quijote*, y, poco antes de morir, deja una nota a un crítico literario contándole las vicisitudes que ha debido pasar para llegar a ser Cervantes. Este crítico, narrador del relato que leemos, asegura que el *Quijote* de Menard es superior al de Cervantes, más rico y sugerente, a pesar de ser fragmentario.

(“*City of Glass*”, XI). Y es que, bajo los pies de Quinn, la gran metrópolis aparece como una nueva Babilonia en que el lenguaje parece que no fuese sino una fuente de confusión, por lo que no es de extrañar que sea precisamente aquí donde Peter Stillman lleve a cabo su cruel experimento. Por las calles de Nueva York Quinn trata de recoger hasta el mínimo detalle de los movimientos de Peter Stillman, pero el carácter críptico de la ciudad parece más poderoso que su determinación en descifrarla. Quizás debamos atribuir a esto el hecho de que la crítica española haya relacionado el papel de la ciudad en *City of Glass* con la locura —otro tema, por otra parte, muy cervantino—, pues, según Ramón de España,

el Manhattan de Auster es el más perfecto escenario del horror, poblado por gente que sufre, que ha enloquecido [...]. [D]a la impresión de que lo realmente duro, en la Gran Manzana, es no volverse loco y echar la vida por la borda. (De España, “El extraño mundo de Paul Auster”, 47)

Sin embargo, la pérdida de estabilidad que acorrala a los personajes de esta novela, como también al ser humano contemporáneo, es una trampa que ha sido creada por ellos mismos.

El Nueva York representado en *City of Glass* es también un marco perfecto para la soledad, ya que Quinn, en su persecución de Stillman, termina como un vagabundo que parece fundirse con la ciudad hasta diluirse por completo, quedando ciudad y personaje como elementos inseparables e indistinguibles: “Remarkable as it seems, no one ever noticed him. It was as though he had melted into the walls of the city” (Auster, *NYT*, 175-176). Como un ente con vida propia, la ciudad en *City of Glass* parece devorar a sus habitantes, llegando a ser algo más que un escenario para la novela; también es el origen del misterio y el sueño del orden, tanto como el principio del caos que termina por hacer desaparecer a Quinn, que al final de la novela se pierde en algún lugar desconocido pero al parecer dentro de los límites de la ciudad.

Sin duda, la ciudad es uno de los rasgos que distingue a las sociedades modernas y condicionan el estilo de vida de quienes viven en ellas, especialmente las grandes metrópolis actuales. Pero este tipo de ciudades quizás no sea tan diferente de las que ya ambicionaron otras civilizaciones antiguas. En *The City in History*, Lewis Mumford afirma que

those who believe that there is no alternatives to the present proliferation of metropolitan tissue perhaps overlook too easily the historic outcome of such a concentration of urban power: they forget that this has repeatedly marked the last stage in the classic cycle of civilization, before its complete disruption and downfall. (Mumford 525)

De este modo, la ciudad que aparece en el título de la novela de Auster podría ser el símbolo de una amenaza, un deseo o un temor, pues si los rascacielos que la pueblan son un emblema del poder económico del capitalismo, esta señal del progreso y del avance de las sociedades occidentales, imitada en infinidad de lugares fuera de Norteamérica, aquí también aparece como una llamada a la destrucción del ser humano.

En la novela de Auster la ciudad pone de manifiesto no la grandeza del ser humano sino su pequeñez e incapacidad para sobrevivir en el mundo que ha construido. *City of Glass*, por otra parte, actualiza al *Quijote* proponiendo una urbanización del carácter ambulante del personaje, donde la ciudad es ahora el escenario de las nuevas aventuras. Quinn sigue a Peter Stillman de la misma manera que Don Quijote persigue molinos de viento que son, en su imaginación, monstruos amenazantes, y a fin de cuentas seres creados por él mismo, como también Quinn intenta crear, o “escribir”, a Stillman. Sin embargo, la ciudad de Nueva York debe tenerse en cuenta no únicamente como un aspecto fundamental de esta novela de Auster, sino también como uno de los factores que ayudaron a su publicación en España.

Y es que la primera vez que encontramos una referencia a esta novela en la prensa española, dicha referencia viene directamente relacionada con el atractivo que ejerce, en ese momento y en el mundo literario español, la ciudad de Nueva York. Esta primera referencia tiene lugar tras la celebración del Liber 88.¹⁰ Se trata de un artículo escrito por Rafael Conte para el suplemento “Extra”, publicado entonces por *El País*. En este artículo, Conte da los detalles de la nueva edición del Liber prestando especial atención a las novedades que fueron allí presentadas en cuanto a narrativa extranjera. El título de su artículo, “A la sombra de Nueva York”, hace referencia al hecho de que

[d]el medio centenar de traducciones de novela extranjera contemporánea que están apareciendo, casi la mitad proceden del inglés. Pero lo más significativo es que en el 90% de los casos proceden no del Reino Unido, sino de los Estados Unidos. Y dentro del panorama norteamericano, lo más significativo es una ciudad —Nueva York. (Conte, “A la sombra de Nueva York”, 10)

Como vemos, entre las ciudades y las lenguas del mundo, Nueva York y el inglés parecen ejercer una especial atracción sobre los editores españoles en este momento.

Conte indica la permeabilidad del mundo editorial de nuestro país a la literatura procedente de los Estados Unidos, mencionando publicaciones recientes en España de autores como John Barth, Raymond Carver o Toni Morrison. Señala, además, varios autores norteamericanos, ya consagrados, que también han sido recientemente publicados en España y que tienen relación con el género de misterio o con la ciudad de Nueva York, como Dashiell Hammett o Eudora Welty. A continuación ejemplifica la fascinación que dice existir en España en ese momento con respecto a la ciudad de Nueva York mencionando otros títulos recientemente publicados en nuestro país como

¹⁰ La Feria Internacional del Libro, o Liber, tiene lugar todos los años en el mes de octubre en Barcelona desde 1983. El certamen reúne a unas mil empresas procedentes de diferentes países y relacionadas con el mundo editorial. La primera edición de *City of Glass* de Júcar es presentada en la sexta edición de este evento, inaugurada el 28 de septiembre de 1988.

la primera novela de Tom Wolfe, *The Bonfire of the Vanities* (1987), que ahora publica Anagrama y que es, según Conte, “un gigantesco y coral retrato de la ciudad de Nueva York” (Conte, “A la sombra de Nueva York”, 10), o “John Dos Passos y su insuperable *Manhattan Transfer*” que, en palabras de Conte, “siguen obsesionando” (Conte, “A la sombra de Nueva York”, 10). Finalmente, también indica que las nuevas publicaciones de otros autores menos conocidos como Jerome Charyn (*Metrópolis*, 1986) y Auster “reinciden también en la ciudad de Nueva York” (Conte, “A la sombra de Nueva York”, 10).

Sin duda, esta ola de publicaciones en torno a la ciudad de Nueva York a finales de los años 80 favoreció la entrada de Auster en nuestro país. Pienso que uno de los motivos para que se crearan estas condiciones es que, si durante casi todo el siglo XX el epicentro de la vida cultural a nivel internacional había sido París, ahora estamos a más de una década de haber empezado la democracia en España, una década que, tras el “impasse” cultural que supuso la dictadura en muchos aspectos con respecto al exterior, trajo una suerte de regeneración cultural. Si antes París había sido sinónimo de nuevas ideas y tendencias, ahora lo era Nueva York, que en la década de los 80 vive uno de sus momentos más vibrantes. Lo que sucede allí parece suceder en el mundo. En este contexto Júcar publica una novela de un autor desconocido, con la que inaugura una nueva colección, y que sigue la estela de una editorial que ya era entonces conocida por haber vendido clandestinamente libros prohibidos. El título de la novela no deja lugar a dudas: está dedicada, principalmente, a la ciudad de Nueva York, y crea en el lector la ilusión de que entre sus páginas podremos encontrar algunos de sus secretos.

Otro aspecto significativo de la novela para la prensa española es la presencia de vagabundos, que dan una imagen de la ciudad muy alejada del cosmopolitismo con que

generalmente se asocia. Marcelo Cohen escribe en *La Vanguardia* que “[c]omo para aumentar la inquietud que abona sus libros, Auster exhibe el proceso por el cual una persona (un personaje) se convierte, a veces pasajeramente, en vagabundo urbano” (Cohen, “Los enigmas del destino impugnado”, 55). Cohen se refiere a los personajes de Auster como “clochards”, un término empleado por los franceses para los “exiliados en la multitud” (Cohen, “Los enigmas del destino impugnado”, 55). El papel de los “clochards”, para este crítico, está íntimamente relacionado con la falta de destino de la novela: “La imagen del clochard abre una riesgosa salida de la paradoja: la renuncia al conocimiento completo, en primer lugar al de sí mismo; la impugnación del destino, la persistencia del enigma” (Cohen, “Los enigmas del destino impugnado”, 55). Pero, ¿es el uso de esta imagen la que nos lleva necesariamente a un final abierto, o es más bien el paso por la mendicidad una fase necesaria en la consecución de dicho final? Quizás para Auster la renuncia al conocimiento completo, a la identidad que tanto cuesta defender, precise que sus personajes se vean convertidos en vagabundos urbanos, y no al revés, como afirma Cohen. Es decir, que no por el hecho de convertirse en vagabundos renuncian a su identidad sino que ya habrían renunciado a ésta con anterioridad, lo que les lleva a pasar por esa fase necesariamente.

Por otra parte, en su artículo *De España* advierte que los adeptos al género policial pueden sentirse defraudados con esta novela de Auster, pues, según dice, “los aficionados a la novela negra se sienten, por lo general, timados por sus enrevesadas intrigas que jamás se resuelven de modo satisfactorio” (De España, “El extraño mundo de Paul Auster”, 47). Sin embargo, no piensa Cohen a este respecto que el lector vaya a sentirse defraudado por la intriga no resuelta. Y no lo cree porque no considera que Auster tenga relación alguna con el género de novelas de misterio: “Auster se ha

colocado al borde de satisfacer una exigencia doble, contradictoria, que hostiga desde décadas al narrador leal: cómo eludir la impostura del relato cerrado sin despertar la hostilidad del lector” (Cohen, “Los enigmas del destino impugnado”, 55). Y continúa diciendo que “habría que pensar más bien que Auster no parte de la tradición detectivesca. Tampoco escribe relatos de misterio” (Cohen, “Los enigmas del destino impugnado”, 55). En este sentido, el crítico de *La Vanguardia* parece coincidir con David Louis Edelman, del *Baltimore Evening Sun*, cuando dice que “[d]espite Paul Auster’s preoccupation with detectives in his popular *New York Trilogy*, it would be a serious misnomer to call him a mystery novelist” (Edelman, web).

Más que en las convenciones del género de detectives, para Cohen el motor de las novelas de Auster estaría en construir “un mundo absorbente con el honesto recurso de dramatizar paradojas [...], y no es la menor de las paradojas fundadoras de sus historias el hecho de que los enigmas no se resuelvan” (Cohen, “Los enigmas del destino impugnado”, 55). La mayor de estas paradojas, sin embargo, es la del conocimiento, pues, según dice Cohen, “[l]a única manera de saber la verdad sobre alguien es conociendo todo lo que le ha ocurrido, pues ningún hecho de una vida puede asumir la representación de otros” (Cohen, “Los enigmas del destino impugnado”, 55), y es por esto que según el crítico en esta novela de Auster el conjunto no tiene sentido, el final parece no corresponderse con el resto del texto, pues darle un sentido final sería asumir que lo contrario es cierto, es decir, que unos pocos datos pueden sustituir a los datos no conocidos. Cohen defiende que si Auster deja el final abierto es precisamente para demostrar la minusvalía del saber, pues solo una novela infinita que incluyese todos los datos podría estar cerrada.

Para concluir, tras la publicación de esta novela De España califica a Auster de “rareza completamente necesaria” (De España, “El extraño mundo de Paul Auster”, 47), y hace una comparación entre su universo literario y la narrativa cinematográfica de David Lynch, afirmando que “Auster es a la nueva narrativa norteamericana lo que David Lynch es al cine de Hollywood” (De España, “El extraño mundo de Paul Auster”, 47). Posiblemente el crítico se refiere a que ambos tienen un discurso narrativo alejado de las convenciones a que nos tiene acostumbrados la producción de masas estadounidense, ya sea cinematográfica o literaria. Ignacio Vidal-Folch, por su parte, habla de *City of Glass* en el *ABC Literario* como un “drama existencial so pretexto de novela policíaca” y añade que “bajo esta capa lo presenta Júcar en su colección del género ‘Etiqueta Rota’” (Vidal-Folch, “Fantasmas. La ciudad de cristal. La habitación cerrada”, VI).

En definitiva, si bien los críticos españoles que escriben sobre *City of Glass* en 1988 aún no alcanzan a reflejar la profundidad temática de la narrativa de Auster y de esta novela en concreto, pues omiten muchos aspectos de radical importancia para entender la novela, sí apuntan desde el primer momento a algunas de las claves que conforman el universo del autor. En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de que *The New York Trilogy* ejerce una fascinación a partir de la que los críticos de nuestro país se acercan a ella sin contar con ningún otro referente en cuanto a su universo más allá de *City of Glass*. Y es que en España ninguna otra novela del autor había visto aún la luz, como sí había sucedido en los Estados Unidos con *The Invention of Solitude*.

2.1.2. *Fantasmas.*

En las tres historias de *The New York Trilogy* hay una progresión desde lo abstracto hasta lo concreto, de lo grande a lo pequeño, de la ciudad a la habitación y del narrador omnisciente al participante.¹¹ Así, si en *City of Glass* la ciudad no se hace protagonista hasta bien avanzadas las aventuras de Quinn a través de sus laberínticas calles, en *Ghosts* la historia queda anclada a esta ciudad desde el primer párrafo, en el que el narrador dice: “The place is New York, the time is the present, and neither one will ever change” (Auster, *NYT*, 203). A partir de aquí, no hay un intento de describir este tiempo ni este lugar, a pesar de la inmutabilidad que se les achaca. Inmutabilidad, por otro lado, que debe llamar nuestra atención en el sentido de que si por algo es conocida la ciudad de Nueva York es por su naturaleza discontinua y su capacidad para el cambio constante.

Con este comienzo creo que Auster no está tan interesado en construir un retrato fidedigno de la realidad en que sitúa a sus personajes en *Ghosts* como en ofrecer unas pocas pinceladas que puedan servir de orientación al lector para a continuación pasar a algo completamente diferente y quizás más importante que la propia realidad. A este respecto, si el autor ha elegido de nuevo la ciudad de Nueva York como espacio para el desarrollo de la historia es posible que no sea sino por la concepción que a menudo se tiene de la ciudad como “the city of dreams”.¹² La rápida localización de la trama de la

¹¹ La discusión en la prensa española sobre *Ghosts* fue realmente escasa, ya que apenas existe material específico para esta novela. De modo general, los críticos de nuestro país comenzaron a comentar la Trilogía como un todo a partir de *The Locked Room*.

¹² Se trata de uno de los apelativos con que comúnmente se conoce a las ciudades norteamericanas. Otros apelativos populares para Nueva York son “the Big Apple” o “the City That Never Sleeps”, usado por primera vez en la prensa en 1912. “Gotham City” se origina en una sátira de Washington Irving en 1807, y se populariza en los años 40 como escenario de las historias en los comics de Batman. “City of Dreams”, por su parte, tiene posiblemente su origen en el hecho de que Nueva York ha sido históricamente una puerta de entrada a los Estados Unidos y un destino turístico o laboral para millones de personas alrededor del mundo.

novela en una ciudad con este apelativo no parece fortuita, pues va a ser precisamente la persecución de un sueño imposible lo que va a determinar el destino trágico de los personajes de *Ghosts*, un sueño que, como también en las otras dos historias que componen la Trilogía, termina convirtiéndose en una pesadilla.

En este segundo volumen de la primera novela de Auster todos los personajes llevan el nombre de algún color.¹³ A priori, aquí el caso parece bastante sencillo: el señor White, que aparece repentinamente en la vida de Blue, detective privado, cuando ya nada parece que vaya a cambiar, le sugiere que siga a un hombre llamado Black para vigilarlo sin pausa y durante un tiempo indeterminado. El fin de la investigación, sin embargo, no se le desvela. Blue, que se ha prometido recientemente con su novia y necesita un trabajo, resuelve no hacer demasiadas preguntas y acepta el trabajo, si bien sospecha desde un principio que White no es el hombre que dice ser. De esta manera, *Ghosts* comienza con todos los requisitos de una novela policíaca pero, sin perder el suspense propio de este género, muy pronto adquiere una dimensión metafísica.

Así, según avanza la novela el lector se desliza desde un misterio policíaco a un enigma metafísico, de buscar al culpable a preguntarse qué es ser culpable. Blue se lanza al torbellino de la investigación a causa de los motivos más ordinarios, pero una

¹³ Parte de la historia y el nombre de los protagonistas de *Ghosts* son los mismos que en *Blackouts*, una pequeña pieza teatral escrita por Auster antes que la Trilogía y no publicada hasta 1997 en los Estados Unidos. En *Blackouts*, Blue, nombre también del protagonista en *Ghosts*, es un detective privado que entra en la oficina de Black, también detective privado, para contarle su persecución de un escritor a lo largo de varios años. Entretanto, el anciano Green —que no aparece en *Ghosts*— usa una grabadora para immortalizar la conversación entre ambos. La superposición de diferentes planos de realidad, creando un entorno parecido al mundo de los sueños, así como la naturaleza elusiva de la verdad, son algunas características de *Ghosts* que ya están presentes en *Blackouts*. También es importante destacar que la palabra “blackout” en inglés hace referencia a una pérdida de consciencia o amnesia en que la memoria a largo plazo del sujeto resulta dañada, por lo que queda incapacitado para recordar el pasado. El título de la pieza teatral establece un juego de palabras entre esta acepción, el nombre de uno de los personajes y la intención de grabar o apresar la realidad representada por la grabadora de Green. Como vemos, la construcción de puentes entre las diferentes historias de Auster y el rescate de personajes son una constante de la producción narrativa del autor que ya está presente en *The New York Trilogy*.

vez inmerso en ella investiga al misterioso señor Black de manera obsesiva hasta el punto de llegar a creer que él, como Black, está siendo investigado. Con estas sospechas la novela entra en una estructura abismal en torno a un sueño al más puro estilo de Borges en “Las ruinas circulares”, donde el autor porteño cuenta la historia de un hombre que llega a las ruinas de un antiguo templo circular y allí trata de crear a un hombre a través del sueño.¹⁴ El soñador y protagonista anónimo de este relato no tiene nombre —como muchos protagonistas de Borges—, pero es definido como un “hombre gris”, lo que podría tener una relación con el uso de los colores en la novela de Auster.¹⁵ Tras muchos esfuerzos con los que no obtiene los resultados deseados, consigue crear a un hombre, imaginándolo. Pero este nuevo hombre, al que a veces se refiere como su “hijo” o su “obra”, no habla ni se incorpora. El hombre entonces le pide

¹⁴ “Las ruinas circulares” es un relato de Borges publicado por primera vez en la revista literaria *Sur* en 1940. Poco después fue incluido en la colección *El jardín de senderos que se bifurcan*, y más tarde formó parte de *Ficciones* (1944). El relato se inspira en los escritos de George Berkeley, filósofo irlandés del siglo XVIII cuyo mayor logro fue el desarrollo de la corriente de pensamiento conocida como “idealismo subjetivo”, o “inmaterialismo”. El postulado principal de Berkeley es que las cosas materiales únicamente existen en la mente de un ser o entidad superior, contradiciendo así el materialismo dominante en su época. Para Berkeley, el mundo que se representa en nuestros sentidos solo existe si es percibido, una lectura de la realidad que se asemeja mucho a la fenomenología de Husserl. En el *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* (1710), una de las obras más importantes de Berkeley, el irlandés trató de refutar la posición de su contemporáneo John Locke en torno a la naturaleza de la percepción humana. Frente al empirismo de Locke, el mundo externo de Berkeley es el que causa las ideas que el ser humano tiene dentro de su mente, con lo que trata de demostrar que el mundo externo únicamente se compone de ideas. Para este filósofo, “ser” significa “ser percibido”, una filosofía de gran pertinencia para *Ghosts*. Berkeley, de quien toma su nombre la ciudad universitaria californiana, sostuvo más tarde haber demostrado la existencia de Dios en base a esta teoría, siendo muy crítico con los fundamentos de la ciencia en su tiempo, cuya meta consideró que habría de ser des-intelectualizar las percepciones humanas, purificándolas.

¹⁵ El “hombre gris” se encuentra en muchos otros relatos de Borges. El doctor Marcelo Yarmolinsky, personaje de “La muerte y la brújula”, es descrito como un hombre de barba y ojos grises. También el anticuario Joseph Cartaphilus, en “El inmortal”, aparece como “un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos” (Borges, “El inmortal”, web). El hombre que duerme y sueña, olvidado y muriéndose en su poema “El testigo”, también es “un hombre gris” (Borges, “El testigo”, web). Y, por otra parte, el apellido de Herbert Ashe, uno de los protagonistas de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertiu”, significa “ceniza” en inglés y por tanto también hace alusión al color gris.

ayuda al dios del Fuego para que le de vida a su creación y consiga ser consciente,¹⁶ y este se la concede haciendo finalmente que el hombre despierte.

Trascurrido algún tiempo, y ya separado del hombre soñado, el soñador escucha hablar de la existencia de un hombre que puede caminar sobre el fuego sin sufrir daño alguno. El hombre sabe al instante que se trata de su “hijo” y se preocupa ante la posibilidad de que descubra que, en realidad, no es un ser humano real sino una proyección del sueño de otro. Lo que no espera el protagonista del relato es que al final, en un fuego fortuito que se acerca a la ciudad, el soñador descubra asombrado que él también puede caminar sobre el fuego sin sufrir daño alguno, lo que lo convierte en el sueño de un tercero.¹⁷ Esta estética de la circularidad es muy similar a la que tenemos en *Ghosts*, donde somos testigos de cómo, durante meses, detective y perseguido llegan a confundirse, hasta que ni ellos ni los lectores somos capaces de distinguir quién espía a quién.

También encontramos esta circularidad en obras fundamentales de la literatura universal, como por ejemplo *Hamlet*, donde el protagonista está presente durante la representación de una obra de teatro que cuenta aquello que le está sucediendo al propio Hamlet. Pero, ¿por qué nos inquieta que el protagonista de un relato pueda estar siendo

¹⁶ El uso del fuego como elemento creador en “Las ruinas circulares” procede de Heráclito, un “filósofo físico”, como lo denominó Aristóteles, que perteneció a un grupo de pensadores para los que el mundo se originó en un principio natural como el agua (Tales) o el aire (Anaxímenes). Con el fuego, Heráclito parece referirse en realidad al movimiento y cambio constante en que se encuentra el mundo. Para este filósofo, el origen del universo se fundamenta en una estructura de contrarios y la contradicción está en el origen de todas las cosas.

¹⁷ El epígrafe con que se abre el relato “Las ruinas circulares” está tomado de un pasaje del cuarto capítulo de *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), de Lewis Carroll, que comienza: “And if he left off dreaming about you...” (Borges, “Las ruinas circulares”, web). La cita procede de una conversación entre Alice, Tweedledee y Tweedledum, en que el Rey Rojo duerme y Tweedledee le dice a Alice que ella es un personaje, o solo una cosa, en el sueño del Rey. Por tanto, si el Rey se despierta, Alice, como producto de su sueño, desaparecería. Borges cita este cuento de Carroll, pero existe otro precedente a esta concepción onírica de la vida en *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca, cuyo tema principal es la libertad que tiene el ser humano para configurar su vida, o bien dejarse llevar por un supuesto destino.

soñado por otro, que Hamlet sea espectador de la obra *Hamlet*, o que Blue, el detective privado de *Ghosts*, sospeche que finalmente quien está siendo investigado realmente es él, y no al revés, como habíamos creído nosotros y él mismo hasta entonces? Como leemos en la novela de Auster, “Blue begins to suspect that Black is no more than a ruse, another one of White’s hirelings, paid by the week to sit in that room and do nothing” (Auster, *NYT*, 256).

La respuesta a esta pregunta que postula la novela de Auster, como también lo hacen Borges o Shakespeare, no es otra que plantearnos a los lectores o espectadores que, si los personajes de una ficción pueden ser espectadores o lectores, nosotros podemos ser personajes en una ficción. Se trata de una inversión de los roles, que pone un espejo ante nosotros, en que la realidad se asemeja a la ficción y, por tanto, cuestiona nuestro propio papel como sujetos que imaginan para llamar la atención sobre la posibilidad de ser imaginados o vivir dentro de una narrativa. Quién, o qué, da forma a esta narrativa es algo que la novela no responde. Pero quizás la respuesta no sea tan interesante como la pregunta misma, lanzada a cada uno de los lectores para que ellos saquen sus propias conclusiones al respecto.

Más allá de esta reflexión acerca de la relación entre ficción y realidad, un tema que aparece de nuevo en *Ghosts* y que conecta de manera esencial a este relato con el primer volumen de la Trilogía es la soledad de los personajes. Desde que Blue comienza su investigación tras el encargo de White, su vida personal parece pasar a segundo plano. El caso para el que ha sido contratado, si bien es sencillo a priori, termina alargándose mucho más tiempo del esperado, y, al tratarse de una investigación continuada, Blue permanece en paradero desconocido para su prometida. Cuando por fin quiere darse cuenta, su vuelta a la vida que había llevado hasta antes del comienzo

de la investigación ya no parece posible. La chica se ha olvidado de él y se ha casado con otra persona; o Blue, en cualquier caso, asume esta idea como cierta, incapaz de recuperar a la persona que había sido antes, y las metas que habían marcado su vida hasta verse involucrado en una tarea de espionaje que no parece tener sentido alguno, ya que, según se dice en la novela, “[u]nfortunately, thoughts of the future Mrs. Blue occasionally disturb his growing peace of mind. Blue misses her more than ever, but he also senses somehow that things will never be the same again” (Auster, *NYT*, 219).

Lo que Blue no es capaz de anticipar en este momento, o quizás no desee hacerlo, es que, cuando el misterio se resuelva, o llegue al final de su investigación, este final probablemente no sea otro que el suyo propio. Y, aunque en el inicio de *Ghosts* se nos presenta como un hombre común, según avanza el relato Blue se acerca paulatinamente al mismo lugar aislado y hermético en que vivió Quinn desde que perdiera a su familia, suprimiendo toda conexión con la sociedad circundante y sumiéndose en la más absoluta soledad. Dedicado a seguir los pasos del también solitario Black, como ya hiciera Quinn con el misterioso Peter Stillman, Blue ni siquiera ha conocido personalmente a White, supuesto responsable de una investigación cuyo objetivo, y esto es lo que Blue aún no sabe, no es otro que la investigación en sí misma.

La naturaleza de estos personajes fue uno de los aspectos más comentados por la crítica norteamericana desde que *Ghosts* se publicara en los Estados Unidos. Resulta llamativo que, según se suceden las historias de la Trilogía, el beneplácito de la crítica de este país con el autor parece alejarse aceleradamente. En referencia a esta novela y a la anterior, Stephen Schiff escribe en el *New York Times* que “[t]he trouble with *City of Glass* and *Ghosts* is the absence of a flatfoot worth hoofing around decrepit New York with; in addition, one longs for characters more robust and more resourceful, less wan,

less cipherlike” (Schiff, web). La debilidad de los personajes, su supuesta falta de concreción, su no-anclaje a una realidad específica es, como podemos ver, uno de los primeros reparos que tiene la prensa norteamericana con estas novelas. En mi opinión, sin embargo, no debería olvidarse que estamos ante un tipo de narración que vacila entre el cuento mitológico y la novela de misterio, un tipo de texto donde el símbolo y la metáfora sugieren una realidad que no ha de ser necesariamente identificada. Este relato de Auster recuerda a historias como *El Principito* de Antoine Saint-Exupéry, en apariencia un cuento infantil pero con una temática profundamente filosófica y cargada de reflexiones sobre la vida, la naturaleza humana y el sentido de la existencia.

Sin embargo, en la Norteamérica de los años 80 esta concepción de la literatura no parece encajar, pues estamos en un momento en que Tom Wolfe y los “New Journalists” reclaman la pureza del arte literario como sinónimo de realismo, y el uso de la metáfora y la alegoría que hace Auster parece alejarlo del público y la crítica, que lo considera como un escritor “postmodern and postexistentialist and post a few other things” (Schiff, web). Entre otros motivos, tienen esta concepción del autor por el “oracular tone” que caracteriza a sus narraciones, según lo define Rebecca Goldstein (Goldstein, web), quien opina que solo las novelas de corte realista pueden interesar al lector cuando dice en el *New York Times* que “[t]he author [Auster] seems to be informing us that he need not bother with those details of realism that encourage the reader to sink himself deep into the story. Hence the names: Blue, White, Black...” (Goldstein, web). Por otro lado, también habría que señalar que en los Estados Unidos, en este momento, el auge del multiculturalismo y las literaturas étnicas, con una inclinación marcadamente realista, no favorecen en absoluto el tipo de relatos que escribe Auster.

En España, una vez publicadas *City of Glass* y *Ghosts*, De España reflexiona en *La Vanguardia* sobre el género literario a que ambas pertenecen. Si en los Estados Unidos el público devora “thrillers” legales como el de Harper Lee (*To Kill a Mockingbird*, 1960) o Tom Grisham (*A Time to Kill*, 1989), el “techno-thriller” de Michael Crichton (*Sphere*, 1987) o el “thriller cyber-punk” de William Gibson (*Count Zero*, 1986), para De España Auster “ha inventado el ‘thriller’ existencial [...], se ha servido de las claves del género policial, para construir un ‘thriller’ metafísico en el que lo que se pone en cuestión es la propia existencia del mundo tal como lo entendemos” (De España, “El extraño mundo de Paul Auster”, 47). Pero este crítico no es el único en calificar las historias de la Trilogía como relatos existenciales. También en los Estados Unidos encontramos opiniones similares a este respecto, como la de Bob Minzesheimer en el *USA Today* cuando dice que las tres historias son “experimental and existential detective stories” (Minzesheimer, web).

Sin embargo, mientras que en los Estados Unidos su falta de resolución se presenta como una apropiación del género de detectives y eso crea la posibilidad de una decepción en los lectores, en nuestro país esta falta de resolución es asumida como uno de los principales atractivos. En los Estados Unidos, además de los reparos que muestra la prensa con respecto a los personajes de *City of Glass* y *Ghosts*, también se evalúa la proximidad de la novela al género de detectives con la intención de subrayar su naturaleza fallida. Goldstein, del *New York Times*, y hablando desde las expectativas que la tradición de la novela negra ha creado en sus lectores, considera esta segunda parte de la Trilogía una impostura cuando dice que

[i]n loving our mysteries we become like that caricature of the intellectual monster who pursues knowledge only for its own sake, not caring about human suffering and the like, only craving the solution. [...] The wonderful

thing about mystery novels, of course, is that ultimately they make sense; if they don't, that is the unspeakable failure. (Goldstein, web)

Es ciertamente posible, como dice Goldstein, que desde la perspectiva del género de la novela negra la obra de Auster sea fallida. Pero quizás los parámetros de este género no son los más acertados para acercarse a la narrativa de este autor, como señalaba anteriormente Edelman en las páginas del *Baltimore Evening Sun*.

Edelman, si bien cuenta con una plataforma que no tiene el poder mediático del *New York Times* o del *Washington Post*, parece entender que las novelas que componen la Trilogía son algo más que novelas policíacas. Lo que hace Auster en *The New York Trilogy* es apropiarse de algunas convenciones del género popular para elaborar una historia que es básicamente acerca de ideas y no de personajes. Aquí el caso no presenta una posible solución, pues la investigación en estas novelas explora dudas filosóficas que difícilmente podrán tener una respuesta que ofrecer al lector. Por tanto, su semejanza con el género detectivesco no debe entenderse más que como un punto de partida o un pretexto para la especulación filosófica.

Ghosts también genera en España algunas comparaciones interesantes del autor con varios cineastas, a veces como eco de la prensa norteamericana, entre los que destaca Alfred Hitchcock. De este modo, De España dice que “los críticos norteamericanos [...] le han atribuido [a Auster] una gran admiración por Hitchcock” (De España, “El extraño mundo de Paul Auster”, 47). Y en efecto, algunos de los elementos presentes en sus novelas recuerdan mucho a la narrativa cinematográfica del maestro del suspense, sobre todo en cuanto a su exploración de los temas de la identidad, la permanencia del misterio tras el cierre de la historia o la imaginación como una posible amenaza para la salud mental de los personajes. Algunas de las historias de Hitchcock que guardan semejanza con las novelas de la Trilogía son producciones para

la televisión incluidas en la serie *Alfred Hitchcock Presents*, que originalmente fue emitida durante los años 50 y 60 y posteriormente tuvieron una enorme popularidad en la década de los 80, justamente después de la muerte del director, es decir, cuando Auster se encontraba escribiendo la Trilogía.¹⁸

Una de las historias que el propio Hitchcock dirigió para esta serie, *The Case of Mr. Pelham* (1955), cuenta la aparición de un doble en la vida del personaje protagonista.¹⁹ La única intención de este doble, idéntico en todo al “verdadero” Mr. Pelham, es la de apropiarse de su vida, para lo que en primer lugar debe destruir al supuesto Mr. Pelham auténtico. Esta suplantación de identidad guarda muchas semejanzas con la trama de *Ghosts*. Por una parte porque también en la novela de Auster el señor White parece haber aparecido repentinamente en la vida de Blue para arrancarlo de la tranquila convencionalidad en que había vivido hasta entonces, pero también a causa de la confusión creada en *Ghosts* en torno a Blue y Black, que parecen ser dos versiones de una misma persona. Este episodio, por otro lado, también tiene

¹⁸ *Alfred Hitchcock Presents* fue una serie de 268 capítulos emitidos originalmente a lo largo de siete temporadas, desde 1955 hasta 1960, en la CBS, y entre 1960 y 1962 en la NBC. Sus historias comparten el misterio, el drama y el suspense como marca característica. Como en las novelas de Auster, muchos de los capítulos narran la historia de seres humanos corrientes que se ven envueltos en situaciones de lo más extraordinarias o que ocultan terribles secretos. Cada capítulo es un viaje por el alma de los personajes, tratando de demostrar la verdadera naturaleza de unos individuos que a menudo aparecen dominados por las emociones. Algunos episodios, como *Colapso*, según su título en español, son “thrillers” psicológicos, condensados en apenas veinticinco minutos. La serie fue premiada con tres premios Emmy y un Globo de Oro en 1957 y fue repuesta a causa de la muerte de Hitchcock en 1980, obteniendo una enorme popularidad tanto en los Estados Unidos como en España. En nuestro país, TVE la había emitido entre finales de 1965 y 1966, si bien en aquel momento pocos eran los hogares españoles que contaban con un aparato de televisión. Posteriormente, y con una de las cabeceras más míticas de la pequeña pantalla, TVE ofreció de nuevo la serie con el título *Alfred Hitchcock presenta*. En esta antología del suspense y el misterio a la que el cineasta prestaba su rostro y su inconfundible silueta, acompañada de una no menos mítica sintonía (*Marcha fúnebre para una marioneta*, Charles Gounod, 1927), el propio Hitchcock se encargaba del epílogo y de aleccionarnos con una moraleja al final. La primera reposición de la versión en blanco y negro de la serie tuvo lugar en España a partir de 1984. Más tarde, en 1988, llegó a nuestro país la versión a color, conocida como *El nuevo Alfred Hitchcock presenta* y que había sido restaurada por la NBC y emitida en los Estados Unidos entre 1985 y 1989.

¹⁹ Alfred Hitchcock solo dirigió tres capítulos de entre los que componen la serie, si bien fue el productor de todo el proyecto.

algunas semejanzas con las otras dos historias de la Trilogía, pues si en *City of Glass* Quinn se hace pasar por el detective privado Paul Auster asumiendo un destino trágico en este caso como propio, el narrador de *The Locked Room* también termina siendo el padre y el esposo de quienes fueran el hijo y la mujer de su amigo Fanshawe, a quien reemplaza en todos los aspectos de su vida.

En otra de las historias de la serie, *Into Thin Air* (1955), se cuenta la desaparición de un personaje, otro tema recurrente en las novelas de la Trilogía. En esta historia, una señora desaparece misteriosamente ante los ojos de su hija mientras hacen una breve escala en un hotel de París. Lo sorprendente del cortometraje, sin embargo, es que cuando la hija comienza a investigar la desaparición de su madre, una señora mayor que apenas puede moverse, nadie en el hotel, ni siquiera los empleados, recuerdan haberla visto acompañada. Lógicamente, la sugerencia de algún tipo de desorden mental por parte de la joven está en la película, como también en el destino de Blue en *Ghosts*, así como en otros personajes de la Trilogía.

La desaparición de Fanshawe en *The Locked Room* presenta características similares al de este episodio de la serie por el hecho de que el lector entra en la historia de Fanshawe desde la perspectiva de la persona que realiza la búsqueda. *Into Thin Air* tiene, por otro lado, un antecedente en una de las primeras películas de Hitchcock, *The Lady Vanishes* (1938), cuyo argumento es parecido. Sin embargo, la película transcurre en Bandrika, un país ficticio en Europa central, mientras que el episodio de la serie transcurre en París, ciudad representada con características similares al Nueva York de Auster en tanto que es caótica, laberíntica y quizás la verdadera responsable de haber “absorbido” a la anciana madre de la desorientada joven.

Más conocida es la película de Hitchcock *Rear Window* (1954) —si bien no pertenece a la serie—, muy relacionada con la trama de *Ghosts*, ya que la indiscreción de una ventana está tan presente en la novela de Auster como en la película protagonizada por James Stewart y Grace Kelly. En *Rear Window* un fotógrafo se encuentra recluido en su apartamento durante los meses más calurosos del verano tras un accidente doméstico. La situación de confinamiento parece condicionar su estado anímico, por lo que en un determinado momento comienza a elaborar conjeturas acerca del extraño comportamiento de uno de sus vecinos de enfrente, al que espía a través de una ventana. El juego termina complicándose hasta el punto en que llega incluso a entrar en la casa del vecino para registrarla, lo que sucede de igual modo en la novela de Auster. Y es que también en *Ghosts* la historia sucede a través de una ventana en que Blue cree ver cosas extraordinarias cuando, en realidad, nunca ve nada fuera de lo común. A este respecto, creo que tanto la película de Hitchcock como la novela de Auster plantean una reflexión acerca del “voyeurismo”, o sobre por qué nos gusta ser testigos de las vidas de los demás. Y esta reflexión, a fin de cuentas, nos lleva a cuestionar el placer o la necesidad que tenemos por el consumo de cine y literatura, y que trata de explicar la tensión entre identificación y distancia que se produce en el espectador o en el lector cada vez que leemos un libro o vemos una película.

En vista de las semejanzas entre algunas de las historias de Hitchcock y las novelas de Auster, quizás podríamos decir que la presencia mediática del cineasta en estos momentos tuvo algún impacto en el autor, que siempre ha sido muy aficionado al cine. Es posible, por otra parte, que la emisión de la serie, tanto en España como en los Estados Unidos, haya tenido algún tipo de influencia en los críticos a la hora de establecer determinadas comparaciones entre los filmes de Hitchcock y estas novelas.

Sea como fuere, dadas las características de la Trilogía, no es de extrañar que fuese este director de cine británico la primera persona en que pensarán los críticos que escribieron sobre Auster a ambos lados del Atlántico.

2.1.3. La habitación cerrada.

A nivel formal, el último volumen de la Trilogía se caracteriza por un cambio narrativo con respecto a las dos novelas anteriores, que es de mayor relevancia si tenemos en cuenta que sienta un precedente para el resto de la literatura de Auster en este periodo. El narrador omnisciente de *City of Glass* y *Ghosts*, que permanece ausente la mayor parte de la trama y que en algunas ocasiones tiene un acceso privilegiado al resto de los personajes mientras que en otras parece perderlos de vista, desaparece en este último volumen para dar paso a un nuevo tipo de narrador, pues si bien en *The Locked Room* el narrador continúa siendo anónimo, su historia parece ser tan importante como la del propio Fanshawe. La historia de Fanshawe en esta novela y la del narrador anónimo son, de hecho, una y la misma historia y no pueden ser separadas.

La nueva voz que cuenta parte de su historia en primera persona parece funcionar mejor a Auster, y será la que use en las novelas restantes del periodo. Únicamente *City of Glass*, *Ghosts* y *The Music of Chance* son una excepción a esta norma. En sentido general, y si bien *City of Glass* no se ajusta con exactitud a la siguiente afirmación, se trata de un cambio de un narrador heterodiegético a uno homodiegético, por lo que a partir de ahora debemos contar más si cabe con la subjetividad de su perspectiva sobre los hechos, que son contados desde su experiencia y desde la incompreensión que suscitan en alguien que ha participado en ellos directamente. En *The Locked Room*, es a través de este nuevo narrador como nos llega

la pluralidad de voces que incluye la novela, con diálogos, monólogos, citas y palabras de otros personajes transmitidas como discursos indirectos. Pero todo queda filtrado a través de este personaje anónimo que a menudo se siente fuertemente distanciado del mundo que le rodea.

“It seems to me now that Fanshawe was always there. He is at the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am” (Auster, *NYT*, 297). Con estas palabras comienza la tercera entrega de la primera novela de Auster, en la que el narrador insiste desde el primer momento en la profunda relación de su propia historia con la del personaje principal, Fanshawe. Sin embargo, la relación tan estrecha entre ambos no hace sino poner aún más de relieve el desconcierto y la perplejidad de quien narra los hechos, a los que no consigue encontrarles una explicación, como tampoco se la encuentra a la personalidad y a las decisiones del amigo. El narrador cuenta que Fanshawe y él habían estado siempre juntos y compartían los mismos pensamientos, y el rostro de Fanshawe había sido siempre lo primero que había visto cada vez que apartaba la vista de sí mismo. Pero esto fue en el territorio remoto de la infancia y, desde entonces, las cosas han cambiado.

Cuando comienzan a dejar atrás la niñez la vida de ambos toma rumbos diferentes y los dos amigos terminan por distanciarse. Fanshawe, casado y escritor, es ahora una suerte de fantasma para el narrador, un joven periodista que ha abandonado ya la idea de escribir un gran libro. Al comienzo de *The Locked Room*, el narrador recibe una carta de la mujer de Fanshawe, Sophia, pidiéndole ayuda. Después de ir a verla, Sophia le cuenta que Fanshawe ha desaparecido misteriosamente hace unos meses, dejando dos maletas llenas de manuscritos que nunca quiso publicar. Según le dice, ha dejado también un mensaje para su amigo, o quizás una misión: que sea él

quien decida si su obra debe sobrevivir o ser destruida. La forma paradójica en que ambos están cerca y lejos a lo largo de toda la novela ha sido comparada por Arthur M. Saltzman con la relación que mantienen Humbert y Quilty en *Lolita* (Saltzman 164), pero también podría ser una manera de representar la lucha de un solo personaje con sus propias contradicciones.²⁰

Podríamos decir que, aunque todo en la novela gira en torno suyo, Fanshawe en *The Locked Room* es un protagonista ausente, pues se encuentra al margen de la narración y apenas tenemos alguna certeza sobre quién es realmente. Dar forma a este personaje y a los sucesos que llevaron a su desaparición es tarea del narrador anónimo. A través de la biografía que escribe de su amigo Fanshawe, narrador y protagonista se complementan, pues si uno representa la presencia, la voz, lo conocido y la intención de vivir y tener una familia, el otro, Fanshawe, representa la ausencia, lo inexplicable, el silencio y la huída. Ambos personajes, como otros protagonistas de la Trilogía, están configurados en torno a una búsqueda: el narrador busca a Fanshawe, para lo que ha de escarbar en sus recuerdos más recónditos hasta suplantar la identidad del amigo y ocupar su puesto como escritor, marido de Sophia y padre del niño que ambos habían tenido juntos y Fanshawe, por su parte, también se busca a sí mismo, pero en su caso tras prescindir de todo anclaje con la vida que había llevado hasta ese momento y de todas las cosas aparentemente estables como la familia, la amistad o incluso su ya dilatada carrera literaria. En mi opinión, quizás el aspecto más destacable de esta relación sea la soledad que envuelve a ambos, que parecen estar incompletos el uno sin el otro al mismo tiempo que aparentemente incompatibles.

²⁰ Saltzman basa esta comparación en la rivalidad que existe entre los dos hombres, ya que tanto en la novela de Auster como en la de Nabokov los protagonistas se encuentran relacionados con una misma mujer. No parece tener en cuenta Saltzman, sin embargo, la complejidad que añade a la novela de Auster el hecho de que los dos personajes sean amigos de la infancia.

Auster toma el nombre de Fanshawe de la primera novela de Nathaniel Hawthorne, publicada en 1828. Cuenta la historia de Ellen, una “damisela en apuros” según define el prototipo clásico a estos personajes.²¹ En la novela de Hawthorne Ellen es una mujer joven y bella que se encuentra en graves aprietos a causa de Angler, un villano a quien el autor humaniza distanciándolo del monstruo que debiera representar de acuerdo a las convenciones del personaje. Fanshawe y Edward Walcott, por su parte, cumplen al unísono el papel del héroe, y ambos se presentan como rivales que deben luchar por conquistar a Ellen. Finalmente, sin embargo, los dos han de dejar de lado sus diferencias para proteger a la joven. La facilidad con que Hawthorne conduce los hechos hasta el final recuerda mucho al estilo narrativo de Auster, ya que el autor de *The Scarlet Letter* (1850) consigue dotar a la narración de un ritmo en que todo se precipita de manera cautivadora para el lector, inmerso en confrontaciones salvajes y giros inesperados.

Fanshawe fue publicada por Hawthorne de manera anónima y apenas tuvo repercusión. Sintiéndose frustrado, poco después el autor puso todo su empeño en erradicar la novela de la faz de la tierra, haciendo lo imposible por reunir las copias impresas para poder destruirlas. Su obsesión llegó a tal extremo que doce años después de su muerte su mujer aún negaba que Hawthorne hubiese escrito una novela con este título. Esta historia de la publicación de la novela es, en sí misma, paralela a la del personaje de Auster del mismo nombre, pues en *The Locked Room* Fanshawe hace todo

²¹ La “damisela en apuros” es un tema clásico en el arte y la literatura, un personaje tipo que abunda, especialmente, en el melodrama. Procede de la tradición medieval del rescate de la mujer como parte esencial de la razón de ser del caballero errante. Ha sido un blanco para la crítica feminista debido a la indefensión con que son representadas estas mujeres, a menudo imprudentes e incompetentes hasta el punto de la ingenuidad. Andrómeda rescatada por el héroe Perseo o la princesa y el dragón en el mito de San Jorge son algunos ejemplos fácilmente reconocibles, que han sido llevados a la literatura y a la pintura por algunos de los artistas europeos más valorados. También *Clarissa* de Samuel Richardson, o el *Fausto* de Goethe, pertenecen a esta tradición, al igual que cuentos de hadas como *Rapunzel*, *La bella durmiente* o *Blancanieves* o películas como *King Kong*, *Spider-Man* o *Terminator*.

lo posible por desaparecer de la faz de la tierra. Por otro lado, el fracaso de la novela de Hawthorne recuerda al fracaso del personaje de Auster, que se ha retirado de la literatura por una insatisfacción personal tanto consigo mismo como con su creación, y a pesar de su aparente éxito entre el público y la crítica.

De este modo, *The Locked Room* es, hasta cierto punto, una reescritura del *Fanshawe* de Hawthorne, como *City of Glass* lo es del *Quijote*. Así, si en *Fanshawe* el protagonista y Edward Walcott son rivales por el amor de Ellen, en *The Locked Room* el narrador anónimo y Fanshawe lo serán por el amor de Sophia. Además de “la damisela en apuros”, esta tercera entrega de la Trilogía también elabora un tema típicamente cervantino que aparece con frecuencia en la literatura del Siglo de Oro español. Se trata del topos de “los dos amigos”, muy relevante en *The Locked Room* pero también esencial en *The Music of Chance* y, sobre todo, *Leviathan*.²² Si bien el propio Cervantes lo explota en otras narraciones, aparece especialmente en “El curioso impertinente”, una breve narración intercalada en la primera parte del *Quijote* y que a menudo ha sido publicada de manera independiente.²³ Este relato, leído por el cura Pero Pérez en la venta de Palomeque, presenta a dos amigos, Lotario y Anselmo, que rivalizan por el amor de Camila, esposa del segundo. Anselmo, preso de una impertinente curiosidad, pide a Lotario que corteje a Camila, con la intención de comprobar si la mujer le es fiel. Al principio la esposa de Anselmo rechaza indignada las pretensiones de Lotario, quedando con esto muy satisfecho el marido de la fidelidad de Camila. Pero Anselmo

²² El topos de “los dos amigos” es típicamente una historia que en la literatura clásica del Siglo de Oro se desarrolla a partir de la rivalidad y la complementariedad entre dos personajes masculinos y que se caracteriza por explorar el destino de ambos de manera contrastada.

²³ La historia centrada en torno a dos amigos aparece en muchos otros ejemplos de la literatura áurea española, como por ejemplo las novelas de María de Zayas. En *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) se incluye “El verdugo de su esposa”, que haciendo uso de este topos cuenta la historia de una mujer que es asesinada por su marido tras ser seducida por el mejor amigo de este.

decide que Lotario insista, y finalmente Lotario y Camila se convierten en amantes a espaldas del amigo y marido. Tras una circunstancia imprevista, Anselmo, quien continúa convencido de la lealtad de ambos, termina descubriendo la verdad, lo que provoca la huida de Camila de su casa y la muerte de Anselmo, que muere apesadumbrado por una traición que él mismo ha provocado.

De un modo similar, también en la novela de Auster podemos ver que el propio Fanshawe es el principal responsable de tramar un destino que finalmente lo aniquila, ya que él mismo decide que ha de ser el narrador, un amigo del que se encuentra distanciado hace años, quien lleve a cabo la misión de determinar si su obra debe ser publicada o no. Con ello, y no sabemos si por expresa voluntad de Fanshawe, consigue que Sophia y su amigo entren en contacto y comiencen una relación que hace que su retorno a la vida que un día abandonó termine siendo imposible. Si esta era su intención o no es algo que la novela no explica, y cabe la posibilidad tanto de que esta situación fuese inesperada para Fanshawe como que esto fuera justamente lo que perseguía.

En cualquier caso, la amistad y la rivalidad entre los dos personajes masculinos es uno de los ejes centrales en la novela. Pero se trata de una amistad entre dos hombres que, siendo idénticos, apenas se conocen, y que en ningún caso disipa el sentimiento de soledad que los envuelve, ya que parecen necesitar el uno del otro al mismo tiempo que se rechazan. En *The Locked Room* vemos muestras de este sentimiento de soledad desde la infancia de los personajes a través de la descripción de algunos momentos en que la conexión no parece posible, y que anticipan el hermetismo posterior de Fanshawe en la vida adulta. Según el narrador, Fanshawe nunca fue una persona del todo accesible, y siempre hubo algo en su interior que se resistía a tener un testigo externo, incluso una persona de confianza durante los mejores años de su amistad. Para el narrador, hubo

momentos en que Fanshawe parecía proteger de la mirada de los demás a su verdadero yo. El origen de esta soledad impenetrable parece estar en la prematura muerte de su padre, que lo sumió en una búsqueda de sí mismo y lo separó de su entorno.

A este respecto, *The Locked Room*, con una estética gótica más fuerte que las dos historias anteriores de la Trilogía, presenta una escena en que los dos amigos se encuentran en su infancia visitando un cementerio. Allí Fanshawe imagina cómo habría sido la muerte de su padre, recientemente fallecido. Para ello, y aprovechando el hueco de una tumba que se encuentra abierta, Fanshawe se introduce en el frío agujero en la tierra y queda ensimismado mirando al cielo y dejando que los copos de nieve caigan y se derritan sobre su rostro. La escena, descrita desde la perspectiva del narrador, causa una brecha momentánea entre los amigos, que aún son jóvenes y parecen tener una conexión fuera de lo común. La ausencia o el recuerdo del padre muerto se interpone entre ambos, situándolos a años luz durante unos instantes: “Fanshawe was alone down there, thinking his thoughts, living through those moments by himself, and though I was present, the event was sealed off from me, as though I was not really there at all” (Auster, *NYT*, 329).

El mundo alrededor de Fanshawe comienza a desaparecer en este momento. La muerte de su padre ha borrado algo de sí mismo, dejando un hueco en su interior que es inaccesible incluso para el propio Fanshawe. Con el paso del tiempo este vacío únicamente se hace más grande e inabarcable, e incluso la literatura, el éxito y la familia no consiguen llenarlo, o Fanshawe no ha conseguido que lo hagan. Esta imagen en el cementerio anticipa una soledad terrorífica a la que tendrá que enfrentarse en su vida adulta y que ahora, como niño, y aún sin poder comprender lo que sucede exactamente, ya comienza a intuir. Fanshawe recorre, en este sentido, el camino de Peter Stillman Jr.

en *City of Glass* pero a la inversa, pues si Stillman fue encerrado por su padre desde su nacimiento y con el tiempo logra recuperar parcialmente el lenguaje e incluso convivir con su mujer, Virginia, Fanshawe pierde tanto la vida que había construido a su alrededor como su potencial expresivo para la literatura, volviendo a la habitación cerrada y a la incapacidad para el lenguaje con que comienza Stillman en la primera historia de la Trilogía.

A diferencia de Stillman, sin embargo, y a pesar de la magnitud de su tragedia, el destino de Fanshawe es aún más terrorífico, pues el protagonista de *The Locked Room* ha conocido la vida de un hombre de éxito, ha amado y ha sido amado. Y, sin embargo, no por ello logra evitar la soledad total en que se encuentra al final del relato tras la puerta de la habitación cerrada que esta escena del cementerio anticipa. Así, si Stillman fue encerrado por su propio padre, Fanshawe busca su soledad de manera voluntaria e irremediabilmente, ya que la soledad parece ser la única forma posible de saber quién es realmente y cuál es su verdadero lugar en el mundo. El terror de la imagen final de Fanshawe, encerrado en una habitación a oscuras y definitivamente separado de los fastos del mundo, sugiere un estado de aislamiento peor que la propia muerte. Con este final, *The Locked Room* ofrece un comentario sobre las dos novelas anteriores y cierra todo el conjunto. Los personajes que recorren *The New York Trilogy* son uno y el mismo, representantes de una misma situación que se manifiesta en diferentes estados. Esta situación es la invención y la necesidad de la soledad, y las consecuencias de la atracción y el rechazo que dicho estado nos provoca simultáneamente.

Esta escena del cementerio que vemos al principio de *The Locked Room* parece tener un precedente en “The Premature Burial”, un relato de Edgar Allan Poe que trata sobre el terror que provoca la experiencia de la muerte en vida, justamente lo que le

sucede al protagonista de la novela de Auster.²⁴ En el cuento de Poe, el narrador y protagonista anónimo lucha contra lo que los médicos han convenido en denominar catalepsia, una rara enfermedad que hace a quien la sufre susceptible de entrar en un estado de trance o inconsciencia parecido al de la muerte. Esta condición lleva al protagonista de “The Premature Burial” a una situación de auténtica paranoia, causada por un miedo inexorable a ser enterrado vivo. Con este punto de partida, el relato de Poe es una reflexión sobre los límites entre la vida y la muerte.

Según el relato, los límites entre una y otra no siempre están tan definidos como acostumbramos a pensar, pues, según dice el narrador,

[t]o be buried while alive is, beyond question, the most terrific of these extremes which has ever fallen to the lot of mere mortality. That is has frequently, very frequently, so fallen will scarcely be denied by those who think. The boundaries which divide Life from Death are at best shadowy and vague. Who shall say where the one ends, and where the other begins?
(Poe, web)

El estado intermedio que sugiere Poe en su cuento es la posición en que se encuentra el protagonista de *The Locked Room*, como otros personajes de Auster, una posición entre la vida y la muerte que recuerda a una vida fantasmal. Como el cuento de Poe, la novela de Auster pone ante nuestros ojos el peor destino de un ser humano y nos advierte de que cualquiera es susceptible de sufrir un desenlace como el suyo. Así, la imagen final de Fanshawe tras una puerta cerrada bien podría ser una metáfora para la lápida de una tumba. Con ella Auster cierra la Trilogía y nos remite a las dos historias anteriores, donde también los personajes aparecen confinados y pierden su conexión con el mundo

²⁴ “The Premature Burial” es un cuento escrito por Edgar Allan Poe y publicado en 1844 en el periódico *The Philadelphia Dollar Newspaper*. El miedo a ser enterrado en vida era común en la época, y Poe obtuvo provecho literario de ello. La fobia, las referencias a casos reales y la obsesión por los cementerios y las tumbas están presentes en todo el texto. La historia termina cuando el narrador despierta en la oscuridad de un espacio confinado, creyendo haber sido enterrado vivo, solo para darse cuenta, finalmente, de que se encuentra en una pequeña litera de un bote, lo que parece erradicar su extrema obsesión por la muerte.

y, como consecuencia, consigo mismos. *The Locked Room* vuelve de este modo al origen y ofrece una visión de la Trilogía como si de una cinta de Moebius se tratase, sencilla e indescifrable, infinita y cerrada al mismo tiempo, la recreación ficticia de tres pesadillas implacablemente lógicas en las que, siguiendo a Pascal Bruckner, pareciera que la única libertad del ser humano fuera la de imaginar su prisión, la de descubrir los límites antes de ser apresado en ellos (Bruckner 29).

Con la publicación de *The Locked Room*, y una vez que la Trilogía ha aparecido al completo, uno de los aspectos que más destaca tanto la crítica española como la americana es la aparente falta de correspondencia entre contenido y lenguaje que, según Conte, suponen una “complejidad a la europea” (Conte, “*La habitación cerrada*”, 22). Es quizás por esto que Vidal-Folch considera que la apuesta de la editorial Júcar por estas historias es demasiado arriesgada debido a su carácter excesivamente experimental, que podría dificultar una salida comercial; según dice en el *ABC Literario*, “Júcar publica esas novelas con admirable inconsciencia” (Vidal-Folch VI). Y, sin embargo, al mismo tiempo y sin aparente contradicción, el mismo Vidal-Folch añade que “los tres libros provocan insomnio” (Vidal-Folch VI). El crítico presupone, por tanto, que si bien la poca convencionalidad de las tres historias puede provocar el rechazo de muchos lectores, el lenguaje sencillo y la lectura fluida podrían tener el efecto contrario.

Esta sencillez que achacan al lenguaje de Auster es una de las características de mayor relevancia en la recepción española de estas novelas, ya que es justamente lo que parecen tener en común todos sus libros y lo que podría haber facilitado su traducción a otras lenguas. En *La recepción de James Joyce en la prensa española: 1921-1976*, Carlos G. Santa Cecilia compara la dificultad de Joyce con la de Faulkner, y cita a

Ricardo Gullón cuando dice que “es, seguramente, William Faulkner el escritor norteamericano de más difícil lectura” (cfr. García Santa Cecilia 140). No estamos aquí, sin embargo, ante un Joyce o un Faulkner, o, en el ámbito hispánico, ante un García Lorca. Estamos ante una prosa ágil, clara y sencilla, que, si bien parece permitir su traslación gramatical y semántica sin sufrir pérdidas significativas, no por ello abandona la complejidad en el contenido y la reflexión que provoca en el lector.

Paul Kafka-Gibbons afirmó a este respecto en *The Boston Globe* que la obra de Auster “can be translated without losing its meaning” (Kafka-Gibbons, web). Y es que, aunque puede ser comparada con la de otros escritores como Cervantes, Poe, Hawthorne o Borges, hay una diferencia fundamental entre estos autores y el que aquí nos ocupa. Por un lado, hoy día el lector debe acercarse a estas narrativas a través de la pátina del tiempo, lo que en el caso de lectores menos experimentados puede ofrecer algunos obstáculos. Y en el caso de Borges, si bien la suya es una obra más reciente y entre todas las mencionadas quizás la que mayor número de correspondencias presenta con respecto a las novelas de Auster, las diferencias también son notables. Ambas comparten una temática común y un gusto por la reflexión filosófica que va mucho más allá de lo narrativo, y, sin embargo, la de Borges resulta bastante hermética para cualquier lector debido al uso de tecnicismos, palabras extremadamente cultas y citas o referencias a libros, críticos y escritores, muchas veces inventados por el autor.

La obra de Auster, aunque también plagada de referencias, se presenta como accesible a cualquiera, y la trama puede ser fácilmente seguida por los lectores independientemente de las lecturas que los respalden o de los registros lingüísticos con que estén familiarizados. La obra del norteamericano ha sido un fenómeno no solo en España sino también en otros países europeos, y para ello ha debido ser traducida al

español, francés, alemán, italiano y portugués, además de otros idiomas. Parece razonable pensar, pues, que la sencillez de su lenguaje, que la hace más fácilmente traducible, haya facilitado su difusión y con ello intervenido al menos hasta cierto punto en su posterior aceptación por parte del público. Santiago del Rey también se refiere a este asunto cuando dice en la revista *Quimera* que “[v]isto el cariz de los contenidos, quizá sorprenda saber que la lectura es fácil, extremadamente fluida, y esto por mucho que se aventure el relato [...] por vías poco previsibles” (Del Rey, “Metamorfosis del misterio”, 28).

David Hellman repara en esta misma cuestión en el *San Francisco Chronicle* pero desde una perspectiva diferente. El crítico norteamericano pone de relieve no tanto la sencillez del lenguaje de Auster sino la supuesta densidad que caracteriza a su obra: “Auster is as spare a writer as one is likely to find. The concentration that some writers put into words, he puts into ideas” (Hellman, web). El crítico señala que la densidad en el contenido de estas novelas se debe a que el autor concentra su esfuerzo en las ideas más que en las palabras. Y, sin embargo, en mi opinión hay algo fallido en esta declaración, ya que, leyéndola, da la sensación de que Auster no se preocupase demasiado por la factura del lenguaje con que da forma a sus novelas, cuando en realidad sucede justamente lo contrario: es debido a que el estilo de sus novelas ha sido tan depurado, y su preocupación lingüística es tan aguda, que lo percibimos como algo natural y de fácil acceso. Esta fluidez en la lectura de la que hablan los críticos, creo, se debe a un sobreesfuerzo en las palabras, y no a un abandono de estas en favor de las ideas, como dice Hellman.

A pesar de ello, en España da la impresión, al presentar la Trilogía, de que los críticos temen dar a los lectores la falsa impresión de que, debido a la complejidad de su

temática, su lectura debe ser forzosamente lenta y concienzuda. A menudo tratan, como hemos visto en las palabras de Del Rey un poco más arriba, de deshacer este posible malentendido afirmando lo contrario. Pero, ¿a qué se debe esta lectura fácil de las novelas de Auster? James Wood ofrece algunas pistas en este sentido cuando dice, en *The New Yorker*, que

[o]ne reads Auster's novels very fast, because they are lucidly written, because the grammar of the prose is the grammar of the most familiar realism (the kind that is, in fact, comfortably artificial), and because the plots, full of sneaky turns and surprises and violent irruptions, have what the *Times* once called "all the suspense and pace of a bestselling thriller." There are no semantic obstacles, lexical difficulties, or syntactical challenges. The books fairly hum along. (Wood, web)²⁵

Como podemos ver, parece ser que, para Wood, si la lectura de Auster resulta sencilla es debido a su cercanía al realismo. Y, sin embargo, en España los comentarios en la prensa en estos primeros momentos insisten en su experimentación, tal y como afirma Vicente Araguas en *El Urogallo* (Araguas 57). Una opinión que parece aunar las dos vertientes de ambos lados del Atlántico es la que ofrece Jesús Lerate, que en la revista *Quimera* afirma que "[e]l 'realismo' de Auster es, por llamarlo de alguna manera, un realismo-posmodernista. Es decir, un 'realismo' en el que lo insólito, lo inesperado o lo impredecible encuentran cabida" (Lerate 218).

En cualquier caso, lo cierto es que esta forma de narrar está ya presente en *The New York Trilogy* y se mantiene en el resto de las novelas de Auster en este periodo. Pero a pesar de que la crítica española insiste en la fluidez de la lectura del autor, la publicación de *The Locked Room* en nuestro país viene acompañada de cierto

²⁵ Con todo, Wood ha sido uno de los periodistas norteamericanos más críticos con las novelas de Auster. "Shallow Graves. The novels of Paul Auster", aparecido en *The New Yorker* el 30 de noviembre de 2009 fue sin duda una de las críticas más devastadoras en la carrera literaria del autor, que en *Here and Now* afirma que Wood es un hombre "whose name suggests that one day he will be eaten by termites" (Auster, *HN*, 52).

descontento en determinados sectores de la prensa con respecto a la traducción de Jorge de Lorbar.²⁶ Si la traducción del primer volumen de la Trilogía estuvo a cargo del periodista y escritor catalán Ramón de España, éste, por algún motivo, se retiró del proyecto poco después. Es por esto que *Ghosts*, y ahora *The Locked Room*, fueron traducidas por Lorbar. Su traducción de la primera de estas novelas no suscitó comentarios al respecto, pero sí la segunda. A este respecto, Araguas se refiere a *The Locked Room* como “la menos afortunada de las tres” (Araguas 57). Y, quizás por ello, la publicación que realiza Anagrama de la Trilogía en 1991 elimina ambas traducciones, tanto la de De España de *City of Glass* como las de De Lorbar para las otras dos novelas.

A pesar del descontento con respecto a la traducción, resulta curioso observar que tras la publicación de *The Locked Room*, mientras en los Estados Unidos la valoración de *The New York Trilogy* aminora según se suceden las publicaciones, en España su aceptación va en aumento con la aparición de cada nuevo título. Tras *The Locked Room*, dos de las revistas literarias más importantes de nuestro país, *El Urogallo* y *Quimera*,²⁷ dedican sendos artículos al autor, y coinciden en evaluar *The Locked Room* como la mejor de entre las tres historias que componen la Trilogía. Uno de los motivos en que se apoyan los críticos para considerar a *The Locked Room* como superior a sus antecesoras es su mayor cercanía a un supuesto concepto previo de lo que debe ser una “novela”. Según Del Rey, “con seguridad *La habitación cerrada* es la construcción más equilibrada de las tres, un ejemplo acabado de destreza narrativa” (Del Rey 32). Frente

²⁶ Quizás Júcar malinterpretó el carácter de la novela de Auster, o al menos eso parece sugerir la elección de un traductor con el perfil de De Lorbar, habitual de Júcar especializado en fantasía, ciencia ficción, terror y misterio, como por ejemplo *The Ice Maiden* (1983) de Marc Behm.

²⁷ Como curiosidad, diremos que si Auster entra en España a través de la asturiana Júcar, y recibe los primeros halagos en la prensa catalana, ahora llega a la prensa especializada, casualmente, de la mano de dos gallegos, responsables de la publicación de sendas revistas.

al carácter reflexivo de *City of Glass* y *Ghosts*, a Del Rey parece haber satisfecho más la acción de esta última entrega, pues, según dice,

La habitación cerrada es menos misterio que novela, una novela espléndida y un corolario con la que se cumple un giro completo en la función narrativa del misterio. No por nada ésta se extiende más que ninguna otra sobre el sentido de la vida o sobre la muerte y sus metáforas. Ya no se trata ahora de meditaciones funcionales —parlamentos adecuados a la ocasión— sino del verdadero núcleo de la novela. (Del Rey 32)

No es el único crítico en opinar en este sentido. Araguas tiene una opinión llamativamente similar cuando afirma que “*La habitación cerrada* es, para mi gusto, la más elaborada y rematada del terceto, [...] la mejor orientada” (Araguas 57).

Los dos autores también coinciden en destacar la caracterización de los personajes en *The Locked Room*. Así, si anteriormente la prensa norteamericana había mostrado recelos con respecto a la construcción de los personajes de la Trilogía, para la prensa española la caracterización de estos es todo un acierto. Araguas llama la atención sobre la duplicidad de los personajes y afirma, a pesar de que se trata de un protagonista ausente como decíamos antes, que “el Fanshawe de *La habitación cerrada* es una criatura nítidamente tratada por el narrador: su otro yo” (Araguas 57). Este comentario sobre el desdoblamiento con que Auster caracteriza a sus personajes sin duda puede extenderse a los otros dos volúmenes, pues, ¿acaso Peter Stillam Sr. y Quinn, en *City of Glass*, o Blue y Black, en *Ghosts*, no forman también un tándem parecido al que hay en *The Locked Room* Fanshawe y el narrador? Andrés Sánchez Magro se refiere a esta última cuando comenta a este respecto, en *Reseña*, que cada uno de los personajes de Auster es un prototipo de un único “personaje que recorre con diversos nombres el conjunto de [toda su] obra” (Sánchez Magro, “*Leviatán*. El sueño americano de la libertad”, 31).

Por otro lado, para Araguas “los personajes de Auster, dentro de su reversibilidad, son ambiguos y difusos [y] [s]us seres perplejos ya fueron tratados por Poe, Pierce, Borges, Kafka y, naturalmente, Hawthorne y Melville” (Araguas 57). Sin embargo, Auster no disimula su admiración por esos autores, y muchas de estas comparaciones son evidentes a partir del mismo contenido de las novelas. Comparaciones de este tipo, sin embargo, que deben ser más que placenteras para un escritor en ciernes, difícilmente tienen lugar en la prensa norteamericana de estos primeros años. Y menos aún en el caso de las comparaciones entre la obra de Auster y la literatura procedente del mundo hispano, que es, a mi juicio, la más inspiradora para el autor.

También Vidal-Folch hace comparaciones entre la obra de Auster y otros autores con una trayectoria distinguida. Este crítico es el primero en aunar la obra de Auster con la de Beckett, pues, según dice, en la Trilogía “cabe rastrear la peripecia sin sentido de [...] *Mallone muere*, *Molloy*, y *El innombrable*” (Vidal-Folch VI), que son, por demás, también una Trilogía. Su comentario es bastante pionero en tanto que va a ser seguido por otros periodistas españoles en el futuro, especialmente tras la publicación de *The Music of Chance* en nuestro país. Sin embargo, en mi opinión las novelas de Beckett mencionadas por el crítico están realmente alejadas de la naturaleza de la Trilogía de Auster. En primer lugar, en ellas difícilmente podemos encontrar una línea clara de acción; también, frente al Nueva York de Auster, en las de Beckett el espacio queda completamente indefinido; y si la sencillez lingüística caracteriza al autor de Brooklyn, las novelas de Beckett no se rigen por las normas de la gramática, la puntuación y la disposición convencional de los textos. Tampoco los personajes de Beckett en estas

novelas se parecen a los de Auster, definitivamente más realistas que los del irlandés aunque hayan sido lanzados a un mundo tan incomprensible como el de Beckett.

Una forma de entender la caracterización que hace Auster de sus personajes en la Trilogía es como una recreación de aquellas personas a quienes admira. Un ejemplo de esto sería Hawthorne y su novela *Fanshawe*, como ya hemos visto anteriormente. Pero también podríamos establecer similitudes entre el Fanshawe de *The Locked Room* y el escritor francés Perèc, muy admirado por el neoyorquino. La pérdida de la familia o su apasionada relación con la literatura son algunas de ellas.²⁸ A través de personajes como este, Auster podría estar homenajeando la vida de millones de judíos que vivieron durante el siglo XX en Europa, pues crear un eco literario del Holocausto es, quizás, uno de los motivos que le llevan a escribir estas historias de terror en que el individuo común se ve envuelto, sin motivo aparente, en una suerte de infierno literario, pero sin hacer alusión al infierno en sí mismo. Como dijo Theodor W. Adorno, “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (Adorno 25). Y quizás el terror y la soledad de los personajes de Auster en la Trilogía no sea sino un intento de acercamiento al drama de los millones de judíos que lo perdieron todo, una manera de tratar de rememorar el drama sufrido de manera indirecta, pues no parece posible otra forma de hablar del horror de lo sucedido en Europa.

Fanshawe y el narrador de *The Locked Room* cumplen, en cualquier caso, con la regla que moldea a otros seres en el universo austeriano en tanto que también ellos ceden su vida en busca de un objeto imposible. Este objeto imposible, en el caso de Auster, bien podría representar la literatura misma, la perfección de la palabra escrita, la

²⁸ Perèc fue un escritor francés de origen judío que perdió a toda su familia en campos de concentración nazi y cuya literatura se caracteriza por insertar el absurdo y la barbarie como reflejo de aquella época que se vivió en Europa. Las limitaciones formales y la experimentación son algunos de sus rasgos más distintivos.

ansiedad por la pérdida que conlleva cualquier materialización de la idea o la ineficacia del arte para evitar que la belleza se esfume una vez que intentamos apresarla. En *The Locked Room*, la ecuación entre hombre y literatura queda claramente establecida desde la última línea del primero de sus capítulos, momento en que el narrador, que acaba de salir de casa de Fanshawe, se marcha con todos los manuscritos del amigo metidos en un par de maletas de viaje, y, según dice, “[as] I hauled the two suitcases slowly down the stairs and onto the street, together they were as heavy as a man” (Auster, *NYT*, 311).

Sin embargo, cuando al final de la novela el narrador lee el cuaderno rojo en que estuvo escribiendo Fanshawe, única prueba de la existencia del ser humano que un día conoció, como también lo fue para Quinn en *City of Glass*, en sus páginas no encuentra más que palabras sin sentido. En *The Locked Room* el significado de las palabras escritas por Fanshawe parece ser tan volátil como el propio Fanshawe: “I read steadily”, dice el narrador,

for almost an hour, flipping back and forth among the pages, trying to get a sense of what Fanshawe had written. If I say nothing about what I found there, it is because I understood very little. All the words were familiar to me, and yet they seem to have been put together strangely, as though their final purpose was to cancel each other out [...]. It is odd, then, that the feeling that survives from this notebook is one of great lucidity. (Auster, *NYT*, 463-464)

Con la elaboración de este cuaderno rojo, Fanshawe, como Quinn, y como los inquisidores, aventureros, místicos y azaristas que pueblan la inmensidad de la eterna biblioteca ideada por Borges, parece haber enloquecido intentando producir un libro sobrenatural que explique el caos, un libro total que desvele los misterios del mundo.²⁹

²⁹ “La biblioteca de Babilonia” es un relato de Borges aparecido por primera vez en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). La naturaleza metaficticia del relato radica principalmente en el hecho de que la imaginada biblioteca contiene todos los libros posibles: “[B]asta con que un libro sea posible, para que exista”, dice el narrador del relato describiendo la biblioteca (Borges, “La biblioteca de Babilonia”, web). Todos los libros aquí han sido redactados a partir de veinticinco símbolos: veintidós letras de un alfabeto, el punto, la coma y el espacio. Esto significa que el número total de libros es inmensamente grande, pero

La novela termina sin que el perseguidor logre ver el rostro de su amigo, cuya voz sí logra oír a través de una puerta donde trata de evitar, quizás, su posterior suicidio. Fanshawe, de esta manera, termina encerrado para la eternidad en una habitación, que no es otra cosa que un hueco en el imaginario del narrador: “That was the extent of it: Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude —living perhaps, breathing perhaps, dreaming God knows what. This room, I now discovered, was located inside my skull” (Auster, *NYT*, 433). Tiene cierta lógica, en este sentido, que no se aclare finalmente la muerte del personaje, pues esto supondría una solución contraria al sentimiento de angustia inconsolable con que el autor pretende caracterizar el cierre de las tres novelas. En el estado fantasmal en que viven Fanshawe, Blue o Quinn, la única comunicación posible con el mundo exterior tiene lugar a través de las palabras, que, al carecer de sentido, ponen de manifiesto las limitaciones del ser humano y el azar inherente a todo aquello que percibimos como orden.

En este momento comprendemos que el narrador, a pesar de no haber sido condenado a la oscuridad y de estar ahora junto a su familia en el lugar que su amigo había ocupado anteriormente, está tan solo como Fanshawe cuando toma un tren con destino incierto en la estación donde la novela lo sitúa por última vez. Sin Fanshawe, el narrador está condenado a la misma soledad que había asolado a Fanshawe tras la muerte de su padre. El final en que los dos personajes por fin se enfrentan y no logran acceder el uno al otro ilustra la idea freudiana de lo “uncanny”, que hace alusión a lo familiar extraño, al pavor que provoca no tanto la semejanza como aquello que nos

no infinito como a veces se ha sugerido. Junto a innumerables versiones del *Quijote* en todos los idiomas conocidos y desconocidos, incluyendo todos los errores imaginables, se encuentran libros absurdos que consisten en la simple repetición de un solo grafema así como otros que únicamente contienen palabras inconexas o frases incoherentes, lo que lleva a algunos inquisidores a querer destruir los libros que juzgan sin sentido. Siendo un relato de difícil interpretación, “La biblioteca de Babilonia” podría ser al menos una reflexión acerca de las corrientes de pensamiento existentes durante la historia así como sobre el carácter azaroso de la inteligibilidad sobre la que se basa el conocimiento humano.

aterroriza y que, sin embargo, no nos resulta ajeno. J. Ernesto Ayala-Dip se refirió a este aspecto de la novela cuando dijo, en *El País*, que con *The Locked Room* “[e]stamos ante una literatura de lo extraño y lo inquietante. La *extrañeza inquietante* de la que Sigmund Freud alguna vez escribió” (Ayala-Dip, “Lo verdadero es lo indecible”, 15).

Como sucede en la novela de Auster, el valor de lo “uncanny” está en el descubrimiento de lo extraño en aquello que conocemos pero que ahora nos llega con un componente disonante. Freud lo definió diciendo que “[i]t may be true that the uncanny is nothing else than a hidden, familiar thing that has undergone repression, and then emerged from it, and that everything that is uncanny fulfils this condition” (Freud, web). Y, entre las posibilidades que Freud enumera para una casuística de lo “uncanny”, una de las que destaca es justamente el miedo a ser enterrado en vida tal y como sucede en estas novelas de Auster. El origen de este miedo, para Freud, no sería otro que la fantasía que tiene el niño de volver al útero materno, ya que aunque en principio el niño tiene este deseo, tras el crecimiento y como consecuencia de esta fantasía desarrolla un pavor inusitado al enterramiento. Por esto, y según Freud, “[t]o many people the idea of being buried alive while appearing to be dead is the most uncanny thing of all” (Freud, web).

Con la incomprensión de aquellas palabras escritas en el cuaderno rojo de Fanshawe, la novela de Auster pone de manifiesto el miedo del narrador a verse enterrado en vida como ahora lo está su amigo, “[f]or when anything can happen —that is the precise moment when words begin to fail” (Auster, *NYT*, 446), dice el narrador de la novela. Y si Fanshawe termina de esta manera nadie dice que él, su principal sustituto, no pueda terminar igual, pues también el narrador depende del lenguaje para conocer el mundo, un lenguaje que parece no ser suficiente para llegar hasta los demás y

acceder a nosotros mismos, en tanto que, según el narrador, “[n]o one can cross the boundary into another —for the simple reason that no one can gain access to himself” (Auster, *NYT*, 80-1).

En *The New York Trilogy*, Auster escribe sobre el miedo a la soledad y la incomunicación con otros seres humanos y con uno mismo; miedo a no ver nuestro propio reflejo en el semejante. Si en la novela la conexión entre personaje y narrador siempre ha sido vinculante, no parece que haya motivos ahora para que vaya a dejar de serlo, pues “Fanshawe was exactly where I was, and he had been there since the beginning” (Auster, *NYT*, 432). A partir de estas palabras del narrador, una suerte de referencia al origen de la vida, podemos contemplar la posibilidad de que, en definitiva, la habitación en que Fanshawe permanece encerrado no sea sino una metáfora del útero materno que a su vez representa la imposibilidad de encontrar un lugar en que nos sintamos protegidos, pero también un momento de transición en que aún no estamos en la vida o en la muerte, un momento anterior a la nada que antecede a la vida y que, en definitiva, es una proyección en la eternidad, del mismo modo que lo es la muerte.

También Stillman Jr., encerrado desde su nacimiento, o Blue cuando visita el lugar donde vive Black parecen desear de algún modo, tanto como lo temen, esa vuelta al principio de todo, como si los personajes no lograran haber comenzado a vivir de manera absoluta a pesar de su edad adulta. A este respecto, la Trilogía de Auster guarda también ciertas semejanzas con un relato de Alejo Carpentier, pues en “Viaje a la semilla” este escritor cubano narra la vida de un hombre que, siendo ya viejo, comienza a decrecer hasta regresar a su juventud, poco después a su nacimiento y, finalmente al interior del cuerpo materno en una especie de regresión a la inversa. De no poder casi moverse debido a su vejez empieza a estar interesado en las chicas, después en los

juguetes y finalmente llega hasta el momento de su concepción. El temor que producen las limitaciones de la existencia que caracteriza a este relato de Carpentier es el mismo que encontramos en los personajes de la novela de Auster.

En esta reflexión sobre la soledad que es la Trilogía el autor también se escribe a sí mismo, pues no debemos olvidar que la novela fue escrita después de una profunda crisis personal en la que, como le sucede a los personajes de *The New York Trilogy*, su vida se encontraba en un punto intermedio entre la vida y la muerte, es decir, justamente después del fallecimiento de su padre y el reciente nacimiento de su hijo. El sentimiento de fracaso, cada vez más intenso en un escritor que aún no ha publicado y que ya se encuentra cerca de los 40 años, la separación de su primera mujer y, sobre todo, la repentina desaparición de su padre son las experiencias personales que ayudan a moldear *The New York Trilogy*. Esta crisis, además, también es creativa, pues, como sabemos, en este momento Auster abandona la poesía y comienza a escribir narrativa. La prensa norteamericana ha observado este aspecto solitario del autor y su novela cuando dijo, tras la publicación de *City of Glass* en los Estados Unidos, que “Mr. Auster is boyishly smitten with solitude” (Schiff, web).

Quizás como el padre de Auster, también los personajes de sus novelas viven una existencia póstuma tras perder a la familia y el contacto con el mundo. Y es por ello que en este periodo típicamente comienzan con una tragedia personal a partir de la cual el personaje protagonista ha de recomenzar a vivir. Cómo seguir viviendo cuando todo parece haberse derrumbado alrededor es uno de los temas principales de *The New York Trilogy*, que a este respecto es sin duda una novela sobre la supervivencia. Y si Borges sueña con “su hijo” y Gepetto, en *Las aventuras de Pinocho* (1883) de Carlo Collodi, crea a su propio hijo, los personajes de Auster crean una ficción para sobrevivir en una

realidad insoportable.³⁰ Esto es lo que hace por ejemplo Quinn con Max Work, protagonista de sus novelas de misterio, que, según el narrador, “had become a presence in Quinn’s life, his interior brother, his comrade in solitude” (Auster, *NYT*, 14). Estas han sido sus estrategias para continuar con la existencia después de la muerte, hasta que le llega una verdadera oportunidad de asumir una identidad que no le corresponde, la del detective privado Paul Auster. Para llegar al descubrimiento que puede producir la soledad primero ha de prescindirse dolorosamente de todo lo que nos hace humanos.

En *The New York Trilogy* ya podemos encontrar todas las preocupaciones de Auster: las reflexiones en torno al lenguaje, la soledad, la amistad y el amor, la suplantación de identidad, la relación del escritor con el mundo que le rodea, el azar, la literatura, el destino, los juegos de dobles o el carácter orgánico de la identidad. Es una novela que ofrece una visión del hombre moderno como “un hombre en la oscuridad”, según reza otro de los títulos del autor. El progreso, el saber, el conocimiento y los avances de la civilización no lo son todo, como vemos en *Leviathan*, pues no desvelan los grandes misterios de la vida, no pueden dar forma a lo extraño, a lo que puede no ser racionalizado, al arte por ejemplo, o la belleza. Y es que en la Trilogía, como dice el narrador sobre Fanshawe en *The Locked Room*, “[s]olitude became a [is] passageway into the self, an instrument of discovery” (Auster, *NYT*, 411).

Por otro lado, más allá de esta temática, o quizás debido a ella, el principal interés de la Trilogía reside en haber elevado un género de la literatura popular, la novela de detectives, a la categoría de arte. En palabras de Aurelio Loureiro para la revista *Leer*,

³⁰ Collodi fue un escritor italiano conocido por *Las aventuras de Pinocho*, una novela que inicialmente no fue concebida como literatura infantil. De hecho, en su versión original Pinocho es ahorcado por sus innumerables faltas y, únicamente en versiones posteriores, la historia obtendría el famoso final en el que la marioneta se convierte en un niño de verdad.

Auster empezó escribiendo una novela policiaca con el propósito de conseguir algún dinero, y lo que consiguió fue subvertir el género, imponer sus propias fórmulas, abrir nuevos caminos. Eso sólo está al alcance de unos cuantos elegidos. (Loureiro 87)

Si bien en un principio la novela llegó como una sorpresa y algunos críticos no comprendieron los derroteros por los que el nuevo autor se aventuraba, con la publicación de nuevas historias de Auster también se ha enriquecido la lectura de la Trilogía. A pesar de ello, en estos primeros momentos la prensa española supo aportar algunos enfoques de interés al mismo tiempo que se detuvo en algunos de sus detalles con gran perspicacia, lo que en definitiva nos ha permitido comprender mejor el mecanismo narrativo y el significado de un texto que tuvo el acierto de cuestionar la naturaleza de la identidad humana y las posibilidades del lenguaje en los albores del nacimiento de Internet y la proliferación de las nuevas tecnologías. Estos son en definitiva nuevos modos de relacionarse con otros seres humanos y con la palabra escrita así como con nosotros mismos.

A este respecto, son varios los críticos españoles que insistieron en la visión del mundo contemporáneo que ofrecen las novelas de la Trilogía. Para Ayala-Dip, la locura de Quinn al final de *City of Glass*, el proceso de des-identidad que lo absorbe y su posterior disolución, deja “algo muy parecido a esa sombra urbana que el hombre de la multitud todavía sigue agitando en las urbes de nuestro tiempo” (Ayala-Dip, “Lo verdadero es lo indecible”, 15). Vidal-Folch, por su parte, piensa que Auster se ha propuesto “retratar la cara más amarga de la sociedad desarrollada” (Vidal-Folch VI), haciendo alusión a la proliferación de personajes solitarios y que viven en la pobreza que abunda en las calles de una de las capitales de la economía mundial. Y Ramón Espejo, en “Las dos caras de Nueva York en *City of Glass*, de Paul Auster”, también considera que *City of Glass* es “una novela sobre América, sobre el progreso, y sobre la

imposibilidad ética de cerrar los ojos ante lo que nos rodea” (Espejo, “Las dos caras de Nueva York en *City of Glass*, de Paul Auster”, 157). En definitiva, todos parecen señalar a la Trilogía como una novela de su tiempo, tres historias que si bien tratan sobre las cuestiones eternas que azotan al ser humano también son un intento de hacernos comprender mejor el momento en que vivimos.

A este respecto, una constante en la crítica del autor en nuestro país que comienza en este momento y que va a durar hasta el final del periodo es la de separarlo radicalmente del mercado norteamericano. Poco después de la publicación de la Trilogía, Ayala-Dip hace una clasificación de escritores en *El País* con la intención de dar a entender al lector a qué tipo de autor nos acercamos al leer *The New York Trilogy*. El crítico separa a quienes denomina “príncipes de lo indecible” (Ayala-Dip, “Lo verdadero es lo indecible”,15), que, según dice, son “escritores que conocen una de las más irremediables maldiciones que pesan sobre la literatura: no poder comunicarlo todo” (Ayala-Dip, “Lo verdadero es lo indecible”,15), y otros que, por el contrario, “creen alegremente que la literatura lo puede expresar todo” (Ayala-Dip, “Lo verdadero es lo indecible”,15).

De estos segundos “se sirve el mercado editorial a raudales” (Ayala-Dip, “Lo verdadero es lo indecible”,15), mientras que, de mano de los primeros, “la certeza de esa impotencia ha producido obras mayúsculas en nuestro siglo” (Ayala-Dip, “Lo verdadero es lo indecible”,15). En opinión de Ayala-Dip, entre estas dos opciones se encuentra

una secta de terceros en discordia, una secta que, barruntando la imposibilidad de la que la primera opción da cuenta, utiliza los resortes de la segunda sólo para que el resto de los mortales nos sintamos confabulados en esa difícil encrucijada que suele tejer el encuentro entre una literatura de enjundia y una solución de fulminante asimilación. (Ayala-Dip, “Lo verdadero es lo indecible”, 15)

Esta categoría intermedia es la que Ayala-Dip crea para situar a Auster, y su comentario fue reproducido por muchos otros críticos españoles, como veremos en capítulos posteriores. A diferencia de las novelas de otros escritores norteamericanos, sin embargo, *The New York Trilogy* no fue un éxito de ventas en el momento de su publicación, pero ha llegado a serlo con el tiempo. Este éxito viene avalado por más de diez ediciones por separado desde que comenzara su andadura en Anagrama en 1991 (es decir, sin tener en cuenta las publicaciones anteriores de Júcar), y hasta catorce de la novela conjunta (sin contar que también ha sido publicada en todas las otras lenguas de nuestro país). La fascinación con Auster en España a partir de este momento es innegable, pero no porque el autor recibiese alguno de los prestigiosos premios que recibiría después o porque lo respaldase una gran editorial en estos primeros años, sino quizás porque, como dijo Del Rey en *Quimera*, “[s]u nombre circula de boca en boca” (Del Rey, “Metamorfosis del misterio”, 28).

2. 2. En el país de las últimas cosas: magna civis, magna solitudo.

La soledad es también uno de los rasgos principales de esta segunda novela de Auster.³¹ En esta ocasión, sin embargo, porque la capacidad de estar solo y no volverse loco en un mundo donde todo se ha degradado es una habilidad esencial para la supervivencia. Como rápidamente concluye la protagonista Anna Blume en la extraña ciudad a que llega en *In the Country of Last Things*, “you can survive only if nothing is necessary to

³¹ *In the Country of Last Things* aparece en los Estados Unidos en 1987 pocos meses después de la publicación de *The Locked Room*. Sin embargo, según una entrevista concedida por el autor a Mona Gable en *Los Angeles Times*, la novela habría comenzado a gestarse una década antes de esa fecha: “Ten years it just sat in the drawer” (Gable, web). Entre tanto, las tres novelas de la Trilogía habían sido publicadas por Sun & Moon Press en Los Ángeles, pero, tras las dificultades iniciales para su publicación y el éxito relativo que Auster alcanza con ellas, finalmente el neoyorquino logra que su nueva historia, *In the Country of Last Things*, sea publicada por Viking en Nueva York, una editorial mayor que Sun & Moon y que lanza la segunda novela de Auster en los Estados Unidos y Canadá simultáneamente.

you” (Auster, *CLT*, 6). Y esta nada por supuesto incluye también el contacto humano con otras personas. La nueva novela de Auster, dedicada a su esposa Siri Husvedt, toma la forma de una larga carta escrita por su protagonista a su hermano William, quien lleva desaparecido un tiempo indeterminado al comienzo de la historia. En busca de su hermano desaparecido, Blume viaja a una extraña ciudad que se presenta cercada y sumida en el caos, un lugar, según Cohen, “que la penuria destroza segundo a segundo” (Cohen, “La novela y lo innombrable”, 1). Se trata de una ciudad completamente desolada y en la que todo se derrumba y desvanece, mientras que nada nuevo surge. Las últimas cosas a que se refiere el título de la novela son, al parecer, aquellas que pertenecen al mundo tal y como lo conocemos hoy: “These are the last things: A house is there one day, and the next it is gone; a street you walked down yesterday is no longer there today” (Auster, *CLT*, 18).

La idea que late tras la novela, “contundente y destructiva” según Francisco Sánchez Pina (Sánchez Pina 50), es que el mundo del que Blume procede, un mundo similar al nuestro, es susceptible de desaparecer. Así, la obra es una suerte de advertencia a los lectores que habitualmente damos por garantizada la cotidianidad que nos rodea. En esta extraña ciudad nada permanece e incluso la naturaleza parece ser completamente impredecible y contraria a la supervivencia: “Even the weather is in constant flux” (Auster, *CLT*, 18), escribe Blume en un pequeño cuaderno de tapas azules en que cuenta todas sus peripecias. En efecto, fuertes tormentas son seguidas por un calor agobiante, de modo que la joven no tiene únicamente que hacer frente a la sinrazón que le rodea a nivel humano sino también a las amenazas que proceden de la naturaleza, que parece haberle dado la espalda.

En este sentido, *In the Country of Last Things* podría enmarcarse dentro de una línea que ha seguido parte de la narrativa norteamericana reciente y que de manera frecuente es abordada desde el punto de vista de la ecología.³² Me refiero a novelas que han tratado cataclismos globales o que exponen una visión del futuro desoladora como por ejemplo *Outer Dark* (1968), *Child of God* (1973) o *The Road* (2006), de Cormac McCarthy, así como a otros libros que pertenecen a lo que podríamos llamar “literatura de la destrucción” o distopía, entre los que figuran algunas de las novelas de Ursula K. Le Guin (*Always Coming Home*, 1985) o la reciente *California* (2014) de Edan Lepucki. Como en estas, en *In The Country of Last Things* la raza humana y su entorno se han visto degradados hasta el punto en que la energía, por ejemplo, se obtiene de un proceso de transformación de los cadáveres. Al mismo tiempo, los habitantes de la ciudad parecen haber perdido todo vestigio de cordura y las profesiones que encontramos resultan de lo más extraordinario: carniceros humanos, agentes de resurrección o camioneros de la muerte son algunas de ellas. Blume, habitante de un mundo convencional como el nuestro, queda atrapada en esta degradación hasta que, años más tarde, escribe *In The Country of Last Things*, una historia de su vida en dicho lugar y un recuento paralelo de las peculiaridades de la ciudad.

Su carta trata de dar testimonio de su lucha por sobrevivir junto a una serie de personajes que van desde lo más grotesco a inusitados hallazgos de sensibilidad y solidaridad humanas. Rodeada por el crimen, Blume comienza hurgando en la basura hasta que un día conoce a Isabel y Ferdinand, una pareja de ancianos que le ofrecen ayuda. En principio Isabel y Ferdinand son un refugio para Blume, pues junto a ellos la

³² Una corriente común en los estudios literarios en la actualidad es la llamada Ecocrítica, definida en *The Ecocriticism Reader* por Cheryll Glotfelty como el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente (Glotfelty IX). De manera resumida, esta corriente crítica postula que cualquier texto literario parte de una visión de la naturaleza y un posicionamiento frente a esta.

vida parece un poco más fácil. Pero todo cambia cuando Ferdinand muere en extrañas circunstancias (quizás asesinado por Blume con el consentimiento de la esposa de este) y a su muerte le sigue la de la propia Isabel.³³ Sola de nuevo, Blume continúa deambulando por el enigmático lugar hasta que conoce a Sam Farr, al parecer el sucesor de su hermano William en la biblioteca de la ciudad. Junto a él la joven vive su momento de mayor felicidad en la novela.

Al final del relato, Blume se reencuentra con Farr, a quien pierde tras un incendio en la biblioteca donde habían vivido juntos. Ambos planean entonces una escapatoria definitiva del caótico mundo en que se encuentran y consiguen los permisos para viajar expedidos por el gobierno de la ciudad. Pero la novela termina sin que sepamos si Blume y su acompañante han conseguido su propósito. Sí sabemos, sin embargo, que en un momento determinado Blume encuentra el pasaporte de Daniel Quinn, protagonista de *City of Glass*, por lo que podemos imaginar que la escapatoria de la joven no va a ser fácil en un mundo extraño en que el robo es bastante frecuente y los seres humanos son poco más que los documentos de identidad que los representan.

Una de las primeras conclusiones a que podríamos llegar en el eterno reto de clasificación de los textos de Auster, y puesto que nos encontramos claramente ante una carta, es que *In the Country of Last Things* es una novela epistolar. Sin embargo, esto debemos conjugarlo con otros rasgos que veremos a continuación y que la vinculan también a la narrativa picaresca propia del Siglo de Oro español. La crítica no ha

³³ Isabel y Ferdinand —además de que posiblemente hayan tomado sus nombres de los Reyes Católicos (también son varias las referencias que hay a Cristóbal Colón, por ejemplo, en *The New York Trilogy*)—, pueden ser vistos como una recreación ficticia del terrible suceso que tuvo lugar en la familia Auster durante los años 20, y que el autor cuenta en *The Invention of Solitude*. Como sabemos, la abuela de Auster, Anna (de quien la protagonista de la novela quizás haya tomado el nombre) disparó a su marido Samuel hasta causarle la muerte. En la novela, sin embargo, si bien Isabel no asesina a Ferdinand directamente, se sugiere que podría haber sido cómplice cuando Blume tira a Ferdinand desde un tejado después de que este intentara violarla.

relacionado ninguna novela de Auster con este género literario hasta *The Music of Chance*, pero, en mi opinión, *In the Country of Last Things* comparte muchos más rasgos con la picaresca que la novela mencionada.

La picaresca es un género narrativo en prosa característico de los años de transición entre el Renacimiento y el Barroco que nace como parodia de las narraciones idealizadas del Renacimiento (es decir, epopeyas, libros de caballerías, novela sentimental y novela pastoril) y cuyo propósito principal es mostrar los aspectos más sórdidos de la realidad social del momento. Algunos de sus personajes más característicos son hidalgos empobrecidos, miserables desheredados o conversos marginados que aparecen siempre frente a caballeros y burgueses enriquecidos que viven en una realidad diferente. En un sentido general, podemos decir que el género expone, en la España del siglo XVI, los componentes morales, sociales y religiosos del contraste cotidiano entre dos estamentos sociales: los nobles y los siervos. En este momento, la hidalguía propia del Renacimiento comienza a vulgarizarse y a degradarse, y personajes como Don Quijote o el hidalgo pobre que se hace servir del *Lazarillo* en la novela del mismo nombre ilustran este fenómeno en la literatura española.

Frente a la literatura fantástica medieval, o la idealización renacentista, la picaresca ha sido considerada por muchos críticos como el germen de la literatura realista. Y este realismo parte, como dice Victoriano Roncero, del hecho de que “en la picaresca la mirada del autor se dirige hacia los mundos marginales de la delincuencia, hacia los ambientes más miserables de la sociedad” (Roncero 11), como también sucede en *In the Country of Last Things*. Después de la aparición del *Lazarillo*, el nuevo género sobrevive dentro de nuestras fronteras durante casi cien años. Pero, tras este periodo, la picaresca logra tener una enorme influencia exterior, hasta el punto de que sus rasgos

propios, en estructura y contenido, pueden rastrearse en casi todas las literaturas nacionales de Europa. Algunas de las novelas que generalmente son consideradas parte del fenómeno son *Peregrinação* (1614), de Fernão Mendes Pinto en Portugal, *Der abenteuerliche Simplicissimus* (1668), de J. J. Grimmelshausen en Alemania, *Histoire comique de Francion* (1632-1633), de Charles Sorel en Francia, o *The Unfortunate Traveller* (1594), de Thomas Nashe,³⁴ y *The Life and Death of Mr. Badman* (1678), de John Bunyan, ambas en Inglaterra.

En España, la picaresca ya se había consolidado entre la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII con novelas como *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán,³⁵ o el *Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo. Ambos autores son, junto al anónimo del *Lazarillo*, considerados los clásicos del género, si bien también destacaron otros como Francisco Delicado³⁶ o Juan de Luna. En un sentido general, la picaresca nace de una sociedad en expansión como era el caso de España en este momento. Sus protagonistas son personajes astutos cuya familia está ausente y deben arreglárselas por sí mismos, lo que a menudo los lleva a las puertas de la delincuencia. Como vemos, estos rasgos están presentes en *In the Country of Last Things* como también lo está el formato autobiográfico, pues, según dice Roncero, “[e]l primer rasgo que define el género picaresco es el de la autobiografía. [...] [L]o primero que nos encontramos al abrir el libro es el yo del protagonista presentándose al lector” (Roncero 46). Y esto,

³⁴ Mencionaremos más adelante *The Unfortunate Traveller* de Nashe por su relación con *The Music of Chance*, una novela de Auster que la crítica española ha relacionado con la picaresca y en que el personaje protagonista se llama precisamente Nashe.

³⁵ Mateo Alemán fue un escritor sevillano del Siglo de Oro español conocido fundamentalmente por *Guzmán de Alfarache*, publicada en dos partes aparecidas en 1599 y 1604 y que establecieron y consolidaron los rasgos característicos del género.

³⁶ Francisco Delicado, posiblemente nacido en Córdoba, fue un escritor y clérigo del Renacimiento conocido por *La lozana andaluza* (1528), que, inusualmente en el género de la picaresca, tiene una protagonista femenina tal como sucede en *In the Country of Last Things*.

justamente, es lo que tenemos en la novela de Auster. La función de los orígenes familiares es uno de los cimientos del género, y aunque en *In the Country of Last Things* la protagonista no alude directamente al tipo de familia del que procede, Blume sí hace mención a la importancia de reunirse con su hermano, cuya búsqueda sirve de detonante para la historia.

Otro de los rasgos que definen a la picaresca es la creación de un narratario. Según Roncero, “[p]ara justificar la escritura de la autobiografía los autores del género picaresco crean un narratario, es decir, un personaje dentro de la propia obra a quien el protagonista va a contar su historia” (Roncero 49). Dicha comunicación tendrá, como hemos indicado, un carácter epistolar. Sin embargo, la narración de una vida a través de cartas no es únicamente un rasgo de la picaresca, sino históricamente muy anterior, pues, según Francisco Rico, “molde epistolar y desarrollo autobiográfico [han] ido juntos desde la Antigüedad” (Rico 66-7). Ya Platón, en respuesta a una pregunta formulada por carta, contesta también con una carta diciendo que el asunto ha de ser abordado “desde el principio”, misma expresión que da comienzo al *Lazarillo*. Y cuando Platón alude al principio se refiere, como sucede en la novela anónima, a la narración de una vida. Los autores de la picaresca rescatan esta costumbre literaria de la Antigüedad para dejar patente qué experiencias y reflexiones han conformado la actitud de sus protagonistas frente al mundo, especialmente puesto que muchos de ellos, como también le sucede a la propia Blume, a menudo tienen que justificar ante el lector acciones tales como el robo o el asesinato.

Tanto el *Lazarillo* como el *Buscón* se generan en torno a esta tradición retomada por el humanismo renacentista. En ambas novelas los protagonistas nos cuentan sus circunstancias a petición de una tercera persona, ya sea “Vuestra Merced”, la misteriosa

personalidad a quien se dirige el Lazarillo adulto, o la “Señora”, en la novela de Quevedo (el “Señor” dependiendo de la edición, pues existen diferentes versiones de la novela, todas publicadas en el siglo XVI). En el caso de Auster, la carta de Blume entabla una relación directa con el género de la picaresca al crear a un narratario en su hermano William. Pero, al mismo tiempo, también se diferencia del género en tanto que, si en la picaresca la carta es generalmente solicitada por esta personalidad, en el caso de *In the Country of Last Things* Blume escribe su carta no a petición de su hermano sino para contarle a este todo lo sucedido en la ciudad y, quizás, ofrecer una justificación ante las cosas que ha tenido que hacer con el único objetivo, sin duda loable, de dar con su paradero. Por otra parte, hemos de tener en cuenta que cuando leemos *In the Country of Last Things* se produce una suerte de identificación entre el hermano desaparecido y nosotros los lectores, pues de algún modo Blume también se dirige a quienes leemos la novela y, con ello, la narración adquiere un carácter de urgencia en que todos somos testigos de lo que le sucede a la protagonista y quizás debamos hacer algo por ayudarla.

Otro elemento fundamental en las novelas clásicas del género, como señala Roncero, “es el del servicio a varios amos” (Roncero 50). El *Lazarillo* es una novela, o proto-novela, dividida en siete “Tratados”. Cada uno de ellos cuenta las vivencias de su protagonista bajo la protección o el abuso de alguno de sus diferentes amos, como por ejemplo el ciego, el hidalgo arruinado, el buldero o el fraile mercedario entre otros. Lo mismo sucede en el *Buscón* de Quevedo, donde la narración de la vida de Don Pablos se halla estructurada en función de las personalidades de mayor rango a quienes el pícaro sirve de criado o acompañante. En *In the Country of Last Things* este rasgo no es tan visible como en las novelas mencionadas, pero sí aparece por ejemplo en la relación que

tiene Blume con Isabel y Ferdinand, para quienes trabaja en la búsqueda de comida a cambio de poder beneficiarse del cobijo más o menos seguro que le ofrecen los ancianos. También en otro pasaje de la novela, y después de sufrir un accidente, Blume pasa una temporada recuperándose en la llamada Woburn House, una especie de hospital para mendigos en que ha de trabajar para su dueña, Victoria, a cambio de los cuidados que recibe.

Otro rasgo fundamental de la novela picaresca que encontramos en *In the Country of Last Things* tiene relación con el carácter itinerante de los protagonistas, y se inicia en la tradición picaresca con el *Lazarillo*. En esta novela, el personaje principal comienza su recorrido vital a orillas del río Tormes y termina con su matrimonio con la criada de un Arcipreste en Toledo. Entre uno y otro lugar, Lázaro recorre diferentes ciudades de la Península Ibérica. En *Guzmán de Alfarache*, Alemán extiende el espacio geográfico de la picaresca al hacer que su protagonista inicie sus pasos en Sevilla y posteriormente viaje no solo por España sino también Italia (Génova, Roma, Florencia). También en el *Buscón* asistimos a las andanzas de su protagonista que, cuando al final de la novela llega a Sevilla, termina embarcándose para las Américas. En *In the Country of Last Things*, sin embargo, el espacio queda reducido a lo que se describe sucintamente como “la ciudad”. Pero dentro de este espacio el carácter itinerante de la protagonista se mantiene en todo momento, y de manera más significativa al comienzo, con su llegada a este lugar, y al final, donde la documentación obtenida tiene una importancia fundamental al ser el único modo en que Blume podrá traspasar la frontera.

Otros temas que conforman el entramado estructural del género picaresco y que se encuentran desarrollados de manera más o menos extensa en la novela de Auster son el hambre, tan relevante en el *Lazarillo* y el *Buscón* como en *In the Country of Last*

Things; también el robo, como ya hemos mencionado anteriormente, pues si Lázaro roba para saciar su hambre, en el *Buscón* y en *Guzmán de Alfarache* el robo es presentado ante todo como un juego de ingenio y el pícaro como un bufón que practica este arte para entretener a sus amos y a sus amigos. Como Lázaro, sin embargo, Blume roba para comer, y la miseria que la rodea es tanta que será de hecho la posibilidad de conseguir un par de zapatos nuevos, absolutamente necesarios para su supervivencia en la ciudad, lo que determine su destino. Con esta excusa es enviada por Dujardin, y bajo engaño, a un matadero humano del que Blume finalmente logra escapar cayendo por una ventana.³⁷

Un último rasgo que caracteriza a la novela picaresca, especialmente al *Guzmán* y a *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619), de Carlos García, es el ideal de la libertad. Auster incorpora también este rasgo a su novela, y al final de *In the Country of Last Things* la mayor aspiración de su protagonista es poder salir de la extraña ciudad en que se encuentra incluso sin haber encontrado aún a su hermano desaparecido. Junto a Farr, Blume lucha, sobre todo, por alcanzar la libertad, la de su hermano y la de ella misma. Lo mismo sucede en *The Music of Chance*, donde los personajes protagonistas se encuentran encerrados en el recinto de unos millonarios tras contraer con ellos una deuda económica, y donde su mayor aspiración es poder salir con vida de dicho lugar.

Estas breves calas en torno a la picaresca parecen suficientes para demostrar que nos encontramos ante una novela de Auster que actualiza las características de un género esencialmente español. El autor de la Trilogía lo recrea en *In the Country of Last Things* con una visión personal y bajo el prisma de la ficción post-apocalíptica. Cohen,

³⁷ Este episodio es uno de los primeros en sus novelas en poner de manifiesto la importancia que tiene para Auster la idea de la caída en relación al destino. Esta asociación entre la caída y el destino es también fundamental en *Leviathan* y, sobre todo, en *Mr. Vertigo*.

si bien no se refiere a la picaresca directamente al comentar la novela, sí alude a las condiciones en que surge este género, pues, según dice en *La Vanguardia*, Auster escribe *In the Country of Last Things* “desde el centro del último Imperio” (Cohen, “La novela y lo innombrable”, 1). Y es que, como indicamos anteriormente, hemos de tener en cuenta que la picaresca había aparecido en España como resultado de una sociedad en expansión cuya literatura se detiene a observar a los desheredados, y, del mismo modo, quizás tenga cierto sentido que Auster escriba una novela de estas características en los Estados Unidos a finales del siglo XX, un momento en que su país continúa adquiriendo mayor peso internacional. Se trata de un contexto en que la picaresca cobra especial sentido, pues es justamente tras la acumulación de poder y riquezas que el débil se hace más visible, a veces en forma de abandono por las fuerzas sociales y otras como consecuencia de la proliferación del crimen. Cohen, que rechaza la literatura que presenta la miseria como un simple aspecto pintoresco de la realidad, valoró esta novela de Auster porque en ella el autor escribía “contando lo que no se debe; [*In the Country of Last Things*] elude un poco más el destino de boutique espiritual que la opulencia podría depararle” (Cohen, “La novela y lo innombrable”, 1).

Con todo, es más que posible que cuando Auster publica la historia de Blume no estuviera familiarizado con novelas como el *Lazarillo*, el *Guzmán* o el *Buscón*. Pero no cabe duda de que el autor conoce y admira la tradición literaria española, que ha debido llegarle, especialmente, a través del *Quijote*, cuyos cimientos han de buscarse en la picaresca para su enfrentamiento con el mundo de fantasía de las novelas de caballerías y en la que encontramos un original desarrollo de los mismos rasgos del género como son el hambre, la itinerancia o el ideal de libertad. En *In the Country of Last Things*, el neoyorquino adapta las características que necesita de este género y que considera

relevantes para su historia. Es por medio de estas características que Auster llama la atención sobre la necesidad de estar alerta ante los cambios sociales que atentan contra la libertad individual y amenazan con aislar al individuo de sus semejantes, creando un entorno deshumanizado y en el que la violencia es utilizada como único recurso para luchar por la supervivencia. Mucha de la violencia que tiene lugar en la novela puede ser leída como una consecuencia de la rapacidad del capitalismo actual, que da lugar a relaciones humanas basadas en la competencia y que amenaza con destruir la armonía social. Quizás sea este uno de los motivos por los que la novela se sitúa en un espacio urbano, una ciudad extraña y que sin embargo, como sucede históricamente con las ciudades, es también un centro para el desarrollo de la economía.

Como en *The New York Trilogy*, los aspectos que Auster asocia con la gran ciudad tienen un corte negativo, entre ellos la soledad, la incomunicación, el aislamiento o la violencia. Es cierto, sin embargo, que Auster no aborda estos temas únicamente en las novelas mencionadas, ya que están presentes en gran parte de su ficción posterior. Y, quizás por ello, debemos leer *In the Country of Last Things*, llena de sugerencias pero también elusiva en muchas de sus partes, apoyándonos en el resto del discurso literario del autor. Solo a partir de este discurso podremos tener acceso a las claves que son necesarias para entender una obra que, partiendo del mundo contemporáneo, recrea un universo totalmente imaginado.

A la imaginación, precisamente, achaca Cohen el mérito de la novela, pues según dijo tras la publicación de *In the Country of Last Things* en España, “hace un año que crece en Europa el culto escondido a Auster, un neoyorquino de alrededor de cuarenta años que, dicen sus adictos, es inefablemente original” (Cohen, “La novela y lo innombrable”, 1). Sin embargo, el autor puede resultar a veces bastante hermético para

el lector, y es por ello que quizás desde el resto de su discurso literario seamos capaces de averiguar algunos de los mensajes explícitos o implícitos que puede hacernos llegar un texto que, según Ramón Freixas, “[c]on estilo persuasivo y absorbente nos sumerge en la búsqueda de la verdad oculta de la vida” (Freixas 4).

La terrible realidad que se describe en *In the Country of Last Things*, así como las carencias que azotan a sus personajes, fueron algunos de los aspectos que más llamaron la atención de la crítica norteamericana en el momento de su publicación, que consideró que la cotidianeidad del autor estaba muy lejos de la realidad degradada que encontramos en las páginas de su nueva publicación. Cuando la novela aparece por primera vez en los Estados Unidos Auster tiene cuarenta años, un hijo de nueve, espera el nacimiento de su segunda hija y acaba de comprar el apartamento donde aún vive con su familia en Brooklyn. A este respecto, Mona Gable observa en *Los Angeles Times* que Auster

seems like such a stable, engaging man, not at all the type to be afflicted by the stuff of bad dreams [...] He is also the kind of person who practices small niceties. “Would you like me to pour your tea?” he asked a reporter one recent spring afternoon in a Hollywood Hills cafe. [...] [H]ow did someone as apparently easygoing as Auster manage to conjure up *In the Country of Last Things*? (Gable 10)

En efecto, parece improbable que la novela esté basada en experiencias personales, pero quizás una de las cosas que debemos destacar en esta disparidad que señala Gable entre autor y obra sea que con ello se corrobora que la gestación de *In the Country of Last Things* no corresponde tanto a la realidad actual del autor como a la persona que fue años atrás, en los que al parecer la vida de Auster no era ajena a los sentimientos de desesperación, confusión y ansiedad que encontramos en el relato de Blume.

Por otro lado, si uno de los principales problemas que la crítica norteamericana encontraba con la Trilogía era la caracterización de los personajes, en *In the Country of*

Last Things la crítica se centra mayormente en el carácter elusivo de la prosa del autor como uno de sus defectos más llamativos. A este respecto, Jack Fuller escribe en el *Chicago Tribune* que “[a]gain, the problem is a kind of insistent distancing of the reader” (Fuller 3), refiriéndose al carácter poco explicativo de *In the Country of Last Things* con respecto a muchas de las cosas que suceden en ella y sugiriendo que el autor, con este tipo de historias, parece querer confundir a sus lectores.

En la crítica española, sin embargo, no encontramos comentarios de esta naturaleza, pues se valora justamente que *In the Country of Last Things* juegue con la sugerencia y la evocación más que con el sentido fijo y equilibrado. A este respecto, una de las cosas que el diario *La Vanguardia* pone en valor sobre esta novela es el hecho de que, según se dice, la nueva publicación de Auster es “la constatación de la dificultad de expresar lo imposible” (Freixas 4). Como vemos, esta opinión parece absolutamente alejada de la que tienen los críticos norteamericanos, pues el supuesto carácter elusivo de la prosa de Auster es destacado no tanto como un problema sino como uno de los mayores placeres de su lectura.

Fuller también se había referido a que, en las primeras páginas de la novela, más que acción hay exposición y explicaciones con detalles de las extrañas instituciones y prácticas que tienen lugar en esta suerte de cadáver de la gran metrópolis contemporánea. Y, aunque es cierto que Auster pasa las primeras páginas del libro familiarizando al lector con el extraño mundo en que se encuentra Blume, a partir de un determinado momento la acción parece cobrar todo el protagonismo. En las páginas en que se describe la ciudad, Blume a veces recurre a la elipsis para transmitir el horror. Así, en una ocasión dice, por ejemplo, “if I told you the stories of some of these boys, you would not be able to sleep for a week” (Auster, *CLT*, 24). Este tipo de afirmaciones

son las que Fuller, como otros críticos norteamericanos, consideran demasiado elusivas y que juegan en detrimento del aparente ánimo de exposición del autor. Pero estos críticos no tienen en cuenta, quizás, que la trasmisión del horror no puede tener lugar de manera directa, y sucede en muchas ocasiones que ante la falta de efectividad de las palabras no queda otro remedio que acercarse a determinados hechos, como sucede con las narraciones sobre el Holocausto, rodeándolos, abriendo círculos alrededor pero siendo conscientes de que por más que se diga siempre quedará un vacío en el centro que necesita de la experiencia y no puede ser abordado únicamente a través del lenguaje.

Por otro lado, desde que la novela se publicara en los Estados Unidos, pero también en España, una de las discusiones más frecuentes en torno a *In the Country of Last Things* es si representa un mundo actual o de futuro. A este respecto, parece haber cierta concordancia entre las opiniones de ambos países. La crítica norteamericana se muestra sorprendida como consecuencia de la apariencia post-apocalíptica de *In the Country of Last Things*, y asegura que en realidad la novela es un comentario sobre el mundo tal y como lo conocemos en lugar de una exageración grotesca. Padgett Powell, del *New York Times*, dijo en este sentido que

[t]he opening pages of Auster's *In the Country of Last Things* confirm that “last things” denotes an end-of-the-world-as-we-know-it, and one gets ready for those warnings and prophetic detour signs, and then stops. There is entirely too much in these pages about the world as we know it. (Powell, web)

En España también trata de desmentirse la posible visión futurista y se insiste en que *In the Country of Last Things* tiene mucho en común con la realidad tal y como la conocemos. La revista *El Urogallo* concluyó a este respecto que “todavía habrá una legión de incautos capaz de afirmar que Auster describe un mundo de futuro” (“*El país*

de las últimas cosas”, *El Urogallo* 81). Y, ciertamente, a pesar del horror que contiene, la novela muestra tantas conexiones con la realidad que no es de extrañar que muchos críticos señalaran que lo que leemos *In the Country of Last Things* es un reflejo despiadado y crudo de aquello que quizás no queremos ver en nuestro entorno.

In the Country of Last Things parece aplicar la fantasía a la cara más amarga de la realidad. La situación de miseria material y espiritual que se describe en la novela no es en absoluto alentadora, y subraya de manera incisiva las imágenes y las narrativas para las que el sujeto que vive en la era de la información generalmente ya ha sido anestesiado. De este modo, uno de sus objetivos sería llamar la atención de quienes vivimos de este lado de la frontera (quizás invisible) que nos separa de Blume, es decir, en un mundo cómodo y ordenado en el que creemos contar con herramientas de autodefensa como las leyes y demás mecanismos que pone a nuestra disposición la civilización, pero que es susceptible de desaparecer si no atendemos a las advertencias que parecen deducirse de las aventuras de la joven protagonista. Con esta historia, Auster estaría tratando de romper la ensoñación de seguridad provocada por el supuesto orden en que viven sus lectores con una narración que es totalmente intransigente con respecto a la indiferencia, y haciéndoles partícipes de la crueldad y la violencia de la que creemos habernos desentendido.

Y es quizás por esto que la extraña ciudad a que llega Blume en el relato no tenga nombre. Posiblemente sea una ciudad metafórica que tiene la intención de representar muchos escenarios posibles. Con todo, y quizás en parte como consecuencia de la trayectoria del autor, la crítica norteamericana no dudó en identificar al decrepito lugar descrito en la novela con la ciudad de Nueva York. A este respecto, para Powell

[t]he setting, though unnamed, may without dislocation be thought of as New York. [...] The landscape is a rubble-intense evocation of what could

already be parts of the Bronx if buildings there were actually allowed to fall down and remain. (Powell, web)

Ciertamente, ni en el Bronx ni en cualquier otra parte de la ciudad mencionada existen mataderos humanos o encontramos cadáveres tirados por las aceras como sí hay en la novela de Auster. Pero eso no resta verdad a que algunos de los ejemplos de miseria que vemos en *In the Country of Last Things* formen parte de la realidad neoyorquina tanto o más que las pretendidas imágenes de esplendor y glamur que exportan muchas de las actuales series de televisión o las revistas de moda. Y lo mismo sucede con muchas otras ciudades norteamericanas, donde la miseria y la pobreza llegan a límites que en muchos casos superan aquello que normalmente denominamos como “tercer mundo”.

Un aspecto que resulta especialmente interesante en la crítica norteamericana para *In the Country of Last Things* (y teniendo en cuenta la diferente consideración que se tiene del autor a ambos lados del Atlántico) es que los periodistas de este país hayan identificado el mundo del que procede Blume, es decir, un mundo en apariencia limpio, ordenado y sin los niveles de criminalidad que encontramos en la extraña ciudad, con el Este, con Europa; por el contrario, el mundo degradado en que Blume busca a su hermano William ha sido identificado con el Oeste y, quizás, con Norteamérica. Powell dice, a este respecto, que “we may assume it [the uncollapsed world] is the Old World—and the fallen one the New” (Powell, web). Este matiz señalado por la crítica norteamericana resulta más llamativo aún por el hecho de que ningún crítico español hizo una observación similar. Pero si esta correspondencia entre puntos cardinales y continentes fuera así, el libro entonces dejaría de ser un análisis de la condición humana para ser, directamente, una crítica feroz de la sociedad estadounidense. De este modo, Auster estaría alineándose de nuevo con la literatura disidente que la crítica española ha atribuido a este autor en repetidas ocasiones (Alonso 29).

En España, mientras que para algunos críticos esta novela reafirma el talento creativo de su autor, para otros *In the Country of Last Things* supera con creces a las tres historias de la Trilogía. A este respecto, una gacetilla aparecida en el *ABC Literario* afirmó que “*En el país de las últimas cosas*, su más reciente novela, convierte estas novelas neoyorkinas en mero juego de niños” (“*En el país de las últimas cosas*”, *ABC Literario* XIV). Si bien por una parte considero que esta valoración se debe al hecho de que habíamos leído *The New York Trilogy* como novelas independientes, también es cierto que *In the Country of Last Things* desarrolla de principio a fin un universo propio del que la narración no se desvía en momento alguno, a pesar de que mantiene las alusiones literarias y mucho de los temas y juegos lingüísticos que caracterizan al autor. En este sentido, quizás sí ha habido cierta evolución desde que Auster escribiera la Trilogía. Y, sin embargo, no creo que *In the Country of Last Things* sea una mejor novela que *The New York Trilogy*.

Con todo, la crítica española parece afirmarse en la idea de que esta segunda novela es superior a la primera. A este respecto, también Susana Camps sostiene en las páginas de *El Ciervo* que

[s]u *Trilogía de Nueva York* [...] fue bien recibida por el público español, aunque despertó opiniones contradictorias; *El país de las últimas cosas* [...] le confirma como narrador y como incansable ensayista de géneros mutantes. (Camps 36)

No es la única en hacer afirmaciones similares con respecto a la calidad de la novela y de Auster como narrador, pues también se dijo en la prensa española que *In the Country of Last Things* es un ejercicio de “[m]aestría innegable” (“*El país de las últimas cosas*”, *El Urogallo*, 81) escrito por “uno de los más audaces narradores norteamericanos del momento” (“*El país de las últimas cosas*”, *ABC Literario*, XIV) y que sobresale,

además, por favorecer su narrativa, en palabras de Ayala-Dip, con una “fuerte formación literaria” (Ayala-Dip, “*El país de las últimas cosas*”, 11).

Sin embargo, uno de los aspectos más tratados por la crítica española fue la verosimilitud del relato. Y es que, sin lugar a dudas, *In the Country of Last Things* es una de las novelas más imaginativas del autor. Aquí abundan diversos grupos en los que se encuentran divididos los personajes que mantienen esta caótica convivencia. Los denominados “Crawlers”, por ejemplo, son un grupo de personas que creen que las deterioradas condiciones de vida en la ciudad se mantendrán hasta que la sociedad que habita en ella reconozca lo avergonzada que está de cómo vivió en el pasado. Por este motivo se tiran al suelo y rehúsan levantarse hasta que algún signo les sea dado de que su penitencia ha sido redimida. Si entendemos la novela como una crítica a la sociedad norteamericana, los “Crawlers” y su preocupación con el pasado podrían ser una alusión a la necesidad de una revisión histórica en el país.

Otro de los grupos que aparecen en *In the Country of Last Things*, los “Smilers”, son una pequeña minoría de personas que predicen el tiempo meteorológico. Los miembros de este grupo creen que el mal tiempo procede de los malos pensamientos y, por ello, a pesar del lugar en el que viven y del horror y la muerte que les rodean, mantienen en todo momento una alegría inquebrantable. De nuevo, si hacemos una lectura entre líneas podemos inferir que el mal tiempo no es mal tiempo ni la alegría es, en realidad, alegría. Y, aunque no se señala a ningún grupo concreto fuera del universo de Blume, la mención a los “Smilers”, a la luz del resto de la ficción de Auster y especialmente su novela *Leviathan*, en la que califica a la sociedad norteamericana de hipócrita, podría ser una crítica a la hipocresía que el autor percibe a su alrededor. Por otro lado, este grupo también puede ser interpretado como una metáfora para criticar la

indiferencia de quienes conviven con la violencia y la miseria y no hacen nada por resolverlas. Y, del mismo modo, otra de las referencias que podría esconderse tras los “Smilers” serían las asociaciones religiosas extremas de los Estados Unidos. En este sentido, la crítica estaría fundamentada en el hecho de que, para el autor, estos grupos se refugian en sus creencias y con ello se alejan de la realidad, y, si este fuera el caso, los malos pensamientos podrían simbolizar al pecado y el buen humor a la fe. Esta interpretación parece cobrar mayor sentido si tenemos en cuenta que en *The Brooklyn Follies* Auster vierte una dura crítica contra las sectas religiosas y las caracteriza de modo similar a como define a los “Smilers” en esta novela.

Sin embargo, estos dos grupos humanos no son los únicos aspectos de *In the Country of Last Things* que pueden ser interpretados de manera metafórica. Otros muchos aspectos pueden ser leídos de manera simbólica, como es el caso del “Sea Wall Project”, el “Transformation Center”, las “Euthanasia Clinics” o los “Assassinations Clubs”. Los miembros de estos últimos, por ejemplo, ante la situación de desesperación en que viven, y tras haber sido azotados por la sinrazón que les rodea, contratan a un asesino a sueldo con el único fin de ser asesinados ellos mismos. Como vemos, en *In the Country of Last Things* Auster recurre a todos los medios posibles para hablar de la alienación y la deshumanización que afectan a los seres humanos cuando viven bajo determinadas circunstancias, uno de los temas habituales del autor y que en todo momento parece aludir a las condiciones de vida de un campo de concentración nazi, en los que se despojaba a los prisioneros de su percepción de sí mismos como seres humanos. A este respecto, “Drummers”, “End-of-the-Worlders”, “Resurrection Agents”, “Free Associationists”, “Homeless”, “Scavengers”, “Suicides”, “Runners”, “Leapers” o “Fecalists” son algunos de los grupos que tratan de representar en la novela

la deshumanización extendida con que ha de enfrentarse Blume en esta ciudad y, como vemos, todos parecen estar relacionados con la muerte, la basura y, muy a menudo, con la violencia auto-infligida. En mi opinión, por medio de la descripción grotesca de este terrible paisaje urbano al autor de *In the Country of Last Things* trata de enfrentar la racionalidad de Blume, al tiempo que la de nosotros los lectores, con el horror más indescriptible. Lo hace, desde mi punto de vista, con la intención de sugerir que no todos los aspectos de la vida pueden ser abordados a través de la razón.

Es debido a las imágenes tan impactantes que encontramos en esta novela que, como decíamos anteriormente, muchos críticos españoles han puesto en valor la credibilidad de la historia. En este sentido, si bien hay quienes afirmaron, como ya sabemos, que *In the Country of Last Things* tiene mucho de realidad, también hubo quienes vieron en ella una cadena de exageraciones, una “hipérbole”, según la guionista Belén Gopegui en *El Mundo* (Gopegui 2) o una “parábola” para Ayala-Dip en *El País* (Ayala-Dip, “*El país de las últimas cosas*”, 11). Sin embargo, no debemos olvidar que en ocasiones la realidad supera a la ficción, y que situaciones como las descritas en *In the Country of Last Things* posiblemente están inspiradas, como ya hemos indicado, en el horror nazi, como parece sugerir el hecho de que la protagonista de la novela se llame Anna, y que, como la autora del *Diario de Anna Frank*, también escriba una suerte de diario con el que dar cuenta del horror del que ahora también ella es testigo.

Sin duda, todo lo que sucedió en Europa en aquella época se ha filtrado en las páginas de *In the Country of Last Things*, y es por ello que, aun tratándose de ficción, el lector queda sobrecogido y el relato tiene una fuerza cuya lectura nos lleva a reacciones ambivalentes, que pasan desde la incredulidad a la creencia de que estamos ante la más fiel representación del horror. E. F. Bleiler, del *Washington Post*, dijo a este respecto

que “[t]he exact analogies to our world are clear in Auster’s text” (Bleiler 11). Y esta opinión parece aún más cierta si tenemos en cuenta que, además de la posible asociación de la novela con el *Diario de Anna Frank*, el autor de *In the Country of Last Things* podría querer llamar nuestra atención sobre la relación de su texto con *Les Choses* (1965) de Perèc. Con esta última no tiene únicamente una similitud en el título, sino que ambas narraciones se caracterizan por filtrar en sus páginas, y de manera indirecta, situaciones de la barbarie nazi vivida en el siglo XX por la población judía.³⁸

Bleiler también ha señalado que en *In the Country of Last Things* “[t]he city’s ailment is not so much political (as is most common in such dystopias) as spiritual” (Bleiler 11). La invisibilidad del gobierno de la ciudad —que tiene lugar, por otro lado, al más puro estilo de *El señor presidente* (1946), del Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias³⁹— hace difícil encontrar una crítica directa a una forma de gobierno específica o a un sistema económico particular. Como Asturias en la novela mencionada, en *In the Country of Last Things* Auster parece más interesado en los efectos alienantes y deshumanizadores que una forma de gobierno puede tener en quienes viven sometidos a ella que en el análisis político *per se*. Con los suicidios en grupo o las personas que

³⁸ *Les choses* es una novela sobre una joven pareja francesa que sueña con un nivel de vida mejor pero inalcanzable para ellos. La novela es una crítica al capitalismo y en ella, como en todas las novelas de Perèc, se filtran algunos aspectos de la barbarie nazi en el absurdo y la sinrazón que mueven a sus protagonistas.

³⁹ La asociación no es fortuita, pues hemos de tener en cuenta que Asturias es considerado como uno de los precursores del realismo mágico. Auster mismo ha sido relacionado con el realismo mágico por la crítica estadounidense (Childress 2). Por otro lado, *El señor presidente* explora la naturaleza de la dictadura y sus efectos en la sociedad. Ha sido versionada en múltiples ocasiones e incluso escrita en forma dramática por el cubano Reinaldo Arenas. Con ella se inició también el género conocido como “novela del dictador”, y es que, de manera análoga a la novela de Auster, Asturias también muestra los efectos alienantes de un gobierno basado en una política del terror en una sociedad en la que, como si estuviese sumida en una pesadilla kafkiana, nunca llegamos a conocer al presidente que origina tales efectos en sus habitantes. Como sucede en *In the Country of Last Things*, el gobierno de la ciudad de Asturias se mantiene como una incógnita hasta el final.

corren enloquecidas hasta fallecer, el neoyorquino parece más interesado en las responsabilidades individuales que en el panfleto político.

Por otro lado, la espiritualidad a que alude Bleiler resume parcialmente la opinión de Aurelio Loureiro, de la revista *Leer*, cuando dice que “[d]esde que leí [...] *El país de las últimas cosas*, comprendí inmediatamente que estaba ante un escritor desnudo” (Loureiro 86-7). Loureiro reflexiona en su artículo sobre las diferentes maneras en que el artista, el escritor en este caso, se relaciona con la realidad. Y, en esta clasificación, atribuye a Auster la capacidad de despojarse de todo lo superfluo para reinventar la realidad, pues según dice el crítico, “para nada le sirven [a Auster] los subterfugios ni las mentiras de que se adorna [la realidad]” (Loureiro 86). Esta realidad devuelve al autor de *In the Country of Last Things* una imagen grotesca de sí mismo, pues en este libro en modo alguno estaría tratando de recrear el mundo tal y como lo percibe, sino más bien hacer uso de su experiencia para crearlo de nuevo en lugar de interpretarlo, para indagar dentro de sí mismo y exponer sus preocupaciones ante el lector, más que para dar una visión fidedigna de la realidad como resultado de la observación. Cuando Loureiro habla de “desnudez”, por tanto, se refiere a la autenticidad del artista.

Y, en esta misma línea, también Cohen se refiere a la autenticidad de Auster como narrador cuando dice que *In the Country of Last Things* logra “introducir en el gran libro que llamamos realidad ciertas correcciones y agregados que lo hagan menos mentiroso” (Cohen, “La novela y lo innombrable”, 1). Como vemos, la voluntad de Auster de mostrar el horror ha sido entendida por la crítica española como un compromiso con la realidad. Y de compromiso, precisamente, parece hablar también Gopegui cuando dice que “[n]o hay invención en suponer que un muchacho dispara con

su metralleta a quince personas, sino mera réplica literaria de las noticias” (Gopegui 2). En efecto, la distancia que media entre la comodidad de la que aparentemente procede Blume y su situación actual, en que lleva su casa dentro de un carrito y busca el alimento entre la basura, no puede considerarse en absoluto ficticia. Y en este sentido, *In the Country of Last Things* quizás sí podría ser considerada como literatura de denuncia o al menos que tiene el objetivo de agitar la relación de los lectores con su realidad circundante. Gable también dijo en esta misma línea en *Los Angeles Times* que: “I suppose if people read the book in an honest way, maybe they would think about their own relationship to things around them” (Gable 10). Al menos para esta crítica norteamericana, uno de los objetivos de la fantasía grotesca de *In the Country of Last Things* sería hacer reflexionar a los lectores sobre las realidades políticas y sociales que les rodean, como por ejemplo las guerras o los condicionantes económicos, realidades ante las que un gran número de personas termina siendo indiferente en su vida diaria.

Un aspecto de esta realidad a que se refieren los críticos, y sin duda uno de los más cercanos a quienes vivimos en grandes ciudades, es la mendicidad. Xavier Moret, del diario *El País*, dijo que *In the Country of Last Things* es “un viaje al corazón de la miseria para extrapolar el mundo de los *sin casa* a un futuro en el que dominan los escombros” (Moret, web). Y Cohen, por su parte, habló de *In the Country of Last Things* como una novela que “hace historia de lo que la metrópolis artística había prohibido narrar: la miseria” (Cohen, “La novela y lo innombrable”, 1). En efecto, la mendicidad, que ya estaba presente en la Trilogía austeriana y de manera especial en *City of Glass*, vuelve a ser un tema fundamental en esta nueva obra y comienza a ser una de las constantes en su literatura. En esa primera novela, Auster se refería del siguiente modo a la población vagabunda de Nueva York:

[T]hose with nothing to do, with nowhere to go. Many are drunks —but the term does not do justice to the devastation they embody. Hulks of despair, clothes in rags, their faces bruised and bleeding, they shuffle through the streets as though in chains. Asleep in doorways, staggering insanely through traffic, collapsing in sidewalks —they seem to be everywhere the moment you look for them. Some will starve to death, others will die of exposure, still others will be beaten or burned or tortured. (Auster, *NYT*, 109)

Como vemos, este párrafo no difiere mucho de algunos de los que encontramos en *In the Country of Last Things*, pues la observación del lado más grotesco de la ciudad es la misma que impulsa al autor de la historia de Blume. Una de las maneras de interpretar la segunda novela de Auster es entendiendo que esta visión de la ciudad reemplaza a todo lo demás en *In the Country of Last Things*, pasando a ser el prisma a través del cual Auster filtra a la gran urbe norteamericana contemporánea. Esta parece ser la opinión de Gopegui cuando afirma que “[e]n esta ocasión, lo desmoronado deja de ser un aspecto más visible de la ciudad, y se convierte en la ciudad misma” (Gopegui 2), opinión que la escritora desarrolla diciendo que en *In the Country of Last Things* parece que Blume hubiera salido a la calle uno de esos días en los que los ojos parecen destinados a registrar cada bolsa de basura abierta, cada cuerpo tirado o cada muñón de mendigo (Gopegui 2).

La nueva ciudad de Auster y escenario de la historia es, como sabemos, un lugar decrepito, y si en *The New York Trilogy* el horror y el desapego a la vida permanecían en el interior de los personajes, que se encontraban envueltos por un entorno que no siempre se correspondía con lo que ellos experimentan en su interior, aquí el protagonismo parece haber pasado a la ciudad misma. Tal y como habían señalado los críticos españoles para *The New York Trilogy*, el verdadero protagonista de este nuevo relato no es tanto Blume como la extraña ciudad en que se halla. En este sentido, la ciudad anónima de la novela parece escenificar una visión arrolladoramente pesimista

del mundo y la existencia del ser humano, mientras que Blume no es más que una llamada a la esperanza, una testigo cuya función es la de mediar entre la ciudad y nosotros o un impulso momentáneo de supervivencia, aunque no sepamos si finalmente logra sobrevivir.

Mientras que la crítica española parece haberse centrado más en el enfoque con que Auster se aproxima a la realidad y su manera de caracterizar a este lugar, es decir, la verosimilitud del relato y los diferentes grupos entre los que se distribuyen los habitantes, para los críticos norteamericanos fue más importante identificar un posible referente real para la ciudad del relato. En este sentido, es realmente llamativo que haya cierta unanimidad entre los críticos norteamericanos en situar este lugar dentro de las fronteras mismas de los Estados Unidos y no fuera, como parece sugerir Gopegui cuando habla de las correspondencias de la novela con las noticias y los países en guerra (Gopegui 2). En los Estados Unidos, sin embargo, Fuller asegura que en la novela “[t]he subject is ‘the city,’” y reconoce en ella “a horrible place not geographically identified but certainly the faulty side of the United States” (Fuller 3). Powell, por su parte, directamente identifica la ciudad sin nombre del relato con Nueva York, pues, según dice, “[t]he setting, though unnamed, may without dislocation be thought of as New York” (Powell, web). No ofrece, sin embargo, ningún argumento que sirva de anclaje para esta identificación más allá de la trayectoria del autor.

Por otro lado, y quizás por este protagonismo que tiene la ciudad en el relato, la caracterización de Blume no ha recibido demasiada atención en la prensa. Sin embargo, algunos críticos españoles sí se refirieron a ella en sus comentarios. Freixas la describió en *La Vanguardia* como una mujer “desesperanzada” (Freixas 4) y cuya vida está dominada por una determinación: “Escribir [...] para no olvidar” (Freixas 4). El *ABC*

Literario, por su parte, habla de Blume como un personaje que “vuelve a plantear el problema de la identidad, la tentación de desaparecer [y] el dolor de existir” (“*En el país de las últimas cosas*”, *ABC Literario XIV*), relacionándolo de este modo con los de la Trilogía de Auster. Y Cohen, a este respecto, dijo en *La Vanguardia* que *In the Country of Last Things* “habla de personajes cuyo único triunfo es dar un paso más” (Cohen, “La novela y lo innombrable”, 1). Como vemos, a pesar de las condiciones en que Auster sitúa a la protagonista, el autor no parece haber tenido la intención de convertirla en una heroína, sino que más bien la caracteriza como una reducción a la humanidad más elemental, una encarnación de un instinto de supervivencia que puede ser común a cualquier cultura, y esto, posiblemente, haya sido otra de las claves por las que los lectores europeos han logrado sentirse identificados con este personaje. Por encima de cualquier representación cultural, la función de Blume en *In the Country of Last Things* es luchar por preservar la cordura en un mundo enloquecido, algo con lo que también parece estar de acuerdo Gable en *Los Angeles Times* cuando afirma que “that’s really what the book is: how do you remain human when the world is falling apart” (Gable 10).

La cruzada de Blume en *In the Country of Last Things*, y la necesidad de adaptarse a un entorno que desconoce y que es absolutamente hostil y despiadado, moldean al personaje más allá de una personalidad específica, si bien también le atribuyen características como la valentía y el arrojo. Y, aunque su misión inicial, la búsqueda del hermano desaparecido, sea predeciblemente un fracaso, si de algo le sirve a Blume su experiencia en la ciudad es para demostrar su capacidad de adaptación “[in] one of the better modern attempts at describing Hell”, según la opinión de Bleiler en el *Washington Post* (Bleiler 11). A este respecto, la joven parece haberse atascado entre

dos eras diferentes: “[I]t is all happening too fast now”, dice Blume, “and I cannot keep up” (Auster, *CLT*, 68). Pero sí puede, o, al menos, esto es lo que vemos los lectores en el tiempo que la acompañamos en su travesía. Blume, que Bleiler ha identificado con el judaísmo (Bleiler 11), es una joven astuta, pragmática y resolutiva que, si bien comete errores, nunca desfallece ni parece estar dispuesta a darse por vencida.

En mi opinión, y tal y como sucedía con Quinn en *City of Glass*, la caracterización de Blume tiene muchos rasgos en común con la del mítico Don Quijote, pues tanto uno como otro personaje parecen estar irremediabilmente enfrentados con la realidad que les rodea. Por otro lado, la amenaza de la locura también es constante para ambos, ya que justamente porque logra sobrevivir, Blume también tiene momentos en que es arrastrada por la sinrazón imperante. La locura es uno de los aspectos más llamativos de *In the Country of Last Things*, y esta imagen de una ciudad enloquecida no parece ser únicamente un juego de la imaginación del autor o un detalle exótico con que dar color a la novela, sino que es un comentario sobre las sociedades modernas y el concepto de libertad sobre el que fueron construidas. A este respecto, en *El espíritu de las leyes* (1748), del pensador francés Montesquieu, conocido por su oposición al absolutismo y por haber dado forma a la teoría de la separación de los poderes implementada hoy día en gran parte de las constituciones vigentes alrededor del mundo, se afirma que “[i]n a free nation it is very often a matter of indifference whether individuals reason well or ill; it is sufficient that they do reason: hence springs that liberty which is a security from the effects of these reasonings” (Montesquieu 315). Si seguimos a este pensador, la capacidad de razonamiento y su puesta en práctica van de la mano con la de libertad que Auster parece reivindicar en el mundo contemporáneo, y,

como Montesquieu, el autor llama la atención de los lectores sobre la necesidad del pensamiento crítico en la sociedad para una gobernabilidad realmente democrática.

Por otra parte, *In the Country of Last Things* continúa la línea ya comenzada por *The Locked Room* en cuanto a las características de su narradora, pues, a diferencia de otros personajes anteriores de Auster, en esta historia la protagonista es también la narradora del relato en primera persona. El hecho de que Blume narre las peculiaridades de la ciudad como testigo puede hacernos pensar que estamos ante una manera particular de mirar el mundo o ante un testimonio subjetivo. Pero, por otra parte, el relato tiene así más fuerza que si hubiera sido narrado por un narrador omnisciente. A este respecto, el uso de un punto de vista femenino en una novela que ha sido escrita por un hombre no parece haber sido del gusto de la crítica norteamericana. John Blades escribe en el *Chicago Tribune* un artículo que lleva por título “‘He’ Writing as ‘She’: Can a Male Author Really Think Like a Woman?”, y en el que acusa a Auster y otros autores norteamericanos contemporáneos “who have invaded female psyches for their fiction” (Blades, “‘He’ Writing as ‘She’: Can a Male Author Really Think Like a Woman?”, 1), asociando al autor de *In the Country of Last Things* con actitudes sexistas que, según este crítico, también tienen escritores como Jim Harrison. En mi opinión, Blades está en lo cierto al opinar que el universo literario de Auster, si bien tiene vocación de universalidad, es esencialmente masculino. Pero, por otra parte, no veo problema en el uso de un narrador o narradora con indiferencia del género de quien escribe, pues de lo contrario cada autor únicamente podría crear personajes de su mismo género.

La observación de Blades tiene lugar en un momento en que, en la literatura norteamericana, diversos autores reconocidos estaban usando voces femeninas para sus

narraciones. Algunos de los que menciona el propio Blades son John Updike, Jay McInerney o C. J. Hribal (Blades, “‘He’ Writing as ‘She’: Can a Male Author Really Think Like a Woman?”, 1).⁴⁰ Y, ciertamente, parece destacable que frente a esta preocupación que surge en la crítica norteamericana, nada similar suceda en la prensa española, lo que podría indicar que, al menos entre los años 1987 y 1989 —tiempo que tarda la novela en llegar a nuestro país—, la sensibilidad con respecto a género era menor en la opinión pública española que en la de los Estados Unidos.

Frente a la cuestión de género biológico, a la prensa española le interesó más tratar de dilucidar la cuestión del género literario. No quiero decir con ello que esta discusión no tuviese cabida en la prensa norteamericana, pero mientras que allí se detuvieron en otros aspectos de *In the Country of Last Things*, para los españoles la cuestión del género literario fue de las más importantes. En este sentido, hubo opiniones contrapuestas. Moret, por su parte, dijo en *El País* que, “[s]i en la *trilogía* [sic] Auster utilizó como punto de partida el género policíaco, en *El país de las últimas cosas* [...] el escritor parte de la ciencia ficción” (Moret, web). Y Gopegui opinó que con esta novela “Auster no pretende ingresar [...] en la ciencia-ficción, sino sólo utilizar el género para llevar al extremo situaciones de miseria y provisionalidad” (Gopegui 2). Ciertamente, algunos aspectos de la novela de Auster recuerdan al género de la ciencia-ficción, pero para la comentarista de *El Mundo* la relación entre la novela de Auster y este género se basa en que *In the Country of Last Things* se sirve de las referencias formales de la ciencia-ficción para diseñar el escenario, la ciudad cercada o la jungla sometida a la degradación, y quizás no tanto por la especulación con respecto al avance científico o

⁴⁰ Updike usó una voz femenina en *S.* (1988), último volumen de lo que el autor denominó *The Scarlet Letter Trilogy*. McInerney hizo lo propio ese mismo año en *Story of My Life* (1988). Y Hribal también usó una narradora femenina en su novela *American Beauty* (1987), diferente de la película del mismo nombre dirigida por Sam Mendes poco más de una década después.

tecnológico que a menudo encontramos en las novelas de este género. Frente a este tipo de especulaciones, a Auster parecen interesarle más las cuestiones cercanas a la filosofía y las humanidades.

Al contrario de lo que sucedió en la crítica española, la crítica norteamericana catalogó la novela de ciencia ficción o ficción anti-utópica, y comparó el universo de *In the Country of Last Things* con la sociedad futurista y degradada de *1984* (1949), de George Orwell, o *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley (Bleiler 11). Bernd Herzogenrath se refirió a esta misma cuestión en *An Art of Desire: Reading Paul Auster* al afirmar, contrariamente a lo que opina parte de la prensa española, que “[t]he genre that exemplifies this kind of writing is that of science fiction” (Herzogenrath 75). Y, sin embargo, el autor mismo catalogó su obra como ficción histórica en *The Art of Hunger* (Auster, *AH*, 36), lo que también recuerda Herzogenrath cuando dice, a pesar de no compartir esa opinión, que “Auster at times [...] categorizes his novel as a ‘historical novel,’ as ‘a novel about the present and the immediate past, and not about the future’” (Herzogenrath 75). En este sentido, resulta llamativo el hecho de que la primera vez que la novela apareció en España lo hiciese en la editorial Edhasa, especializada en novela histórica, un género por el que era bien conocida entonces.

Con ello no quiero decir que *In the Country of Last Things* sea una novela histórica, o al menos no en un sentido estricto, pero sí hay cierta concordancia entre la concepción que el autor tiene de su novela y el tipo de editorial en que fue publicada en nuestro país. En cualquier caso, para los críticos españoles parece que la relación de la novela con el género de la ciencia-ficción o ficción post-apocalíptica es meramente tangencial, y es que Auster no se ajusta a las coordenadas de un nuevo género en cada ocasión, sino que más bien hace uso de sus convenciones para dar forma a un universo

personal; esto es lo que parece destacar Ayala-Dip en *El País* cuando valora a Auster como “uno de los pocos narradores norteamericanos de la actualidad con un concepto verdaderamente personal” (Ayala-Dip, “*El país de las últimas cosas*” 11).

Más allá del género literario, quizás uno de los aspectos que señala la crítica española más relevantes de *In the Country of Last Things* sea cómo esta historia de degradación también viene acompañada por sus efectos en el lenguaje, y me refiero tanto al lenguaje que usan los personajes como aquel con que se escribe la novela. “I don’t expect you to understand —you’ve seen none of this, and even if you tried, you could not imagine it” (Auster, *CLT*, 15), dice Blume en una ocasión. Según explica en su carta, los habitantes de la ciudad tienden a olvidar las palabras que designan aquellos objetos que progresivamente han ido desapareciendo. Y, al mismo tiempo, puesto que cada habitante olvida palabras diferentes, y en momentos diferentes, llega un momento en que la comunicación es realmente complicada: “We all speak our own language of ghosts” (Auster, *CLT*, 155). A este respecto, sí creo que la novela recuerda a la “neolengua” ideada por Orwell en *1984*. Se trata de una adaptación imaginada del inglés en que se ha reducido y transformado el léxico con fines represivos y que está basada en el principio de que lo que no forma parte de la lengua no puede ser pensado.

De este modo, en *In the Country of Last Things* el lenguaje se convierte en la huella misma de la degradación, perdiendo entidad según las últimas cosas de este país también desaparecen; merma y se simplifica gradualmente mientras progresa el embrutecimiento al que se ven sometidos los habitantes de la ciudad. Junto a este proceso, llega un momento en que lo único realmente auténtico y duradero son ciertas emociones primarias como el deseo, el hambre o la compasión, que Auster describe fríamente, por ejemplo, no utilizando adjetivos ni figuras retóricas. En este sentido, la

mayor parte de la carta de Blume es un catálogo de horrores contado con un estilo desnudo y sin apenas distintivo emocional alguno por parte del personaje principal. Gopegui se refirió a este asunto cuando dijo que, en *In the Country of Last Things*, “la precariedad que rodea a la protagonista no es solamente material. En un lugar donde los objetos se degradan continuamente, [...] los pensamientos entran a formar parte de lo desechable” (Gopegui 2). Así, la visión de la novela es totalmente desesperanzadora y ofrece un comentario metaliterario, pues al tiempo que se pierden las palabras para designar los objetos, la degradación del lenguaje tiene un efecto sobre la memoria, que está directamente relacionada con la literatura. Blume parece referirse a este asunto cuando dice: “[N]othing lasts, [...] not even thoughts inside you, and you mustn’t waste time looking for them —once a thing is gone, that is the end of it” (Auster, *CLT*, 49).

Al mismo tiempo, sin embargo, quizás el relato que la protagonista escribe a su hermano sea un pequeño hueco para la esperanza en la vorágine de pesimismo que se desprende de *In the Country of Last Things*. La carta de Blume es una exploración en la nada, una búsqueda entre las ruinas del lenguaje. Y, con ella, Blume cumple la misma función de detective lingüístico que ya habían llevado a cabo los personajes de la Trilogía. Como señaló Patricia Holt en el *San Francisco Chronicle*, “Anna [...] becomes a modern-day detective in both the metaphorical and literal sense” (Holt, web), pues, a pesar de la situación límite en que se encuentra y del principio de destrucción que rige el mundo que habita, Blume consigue mantenerse fiel a su propósito de dejar constancia de lo que le rodea, retando con ello al vacío rotundo de la incomunicación así como a la amenaza del sinsentido a que nos enfrentamos cuando tratamos de dar forma lingüística a la experiencia. De este modo, la narración de Blume parece adquirir el

sentido bíblico de la palabra como génesis, como ente creador frente a un mundo sumido en el caos.

Con esta reflexión sobre el lenguaje, el autor de *In the Country of Last Things* parece querer poner en valor la función del escritor en la sociedad, al mismo tiempo que identifica al lenguaje, y por tanto también a la literatura, con la supervivencia. Sin duda, la dimensión lingüística de la novela es uno de los aspectos que hacen que pueda ser considerada como una especulación intelectual. Pero, en esta ocasión, en lugar de catalogarlo como europeizante, parte de la crítica norteamericana ha valorado esta intelectualidad como algo positivo. Fuller, por ejemplo, reconoce que “[e]ven at his weakest moments, [the novel] engages the intellect” (Fuller 3). Y, si bien es cierto que se trata de un interés minoritario dentro del extenso panorama literario de los Estados Unidos, *In the Country of Last Things* ha seguido teniendo con los años muchos seguidores que han aportado nuevas lecturas. La versión leída por la actriz británica Vanessa Redgrave en el audiolibro aparecido en 1996, es decir, nueve años después de la primera publicación de *In the Country of Last Things* en los Estados Unidos, parece que tuvo una buena acogida en la prensa, ya que según Holt, “who could turn away from the thick, throaty intimacy of Vanessa Redgrave’s magnificently disciplined voice in her reading of Auster’s *In the Country of Last Things*?” (Holt, web).⁴¹

Por otro lado, en el mundo hispanohablante, la segunda novela de Auster comenzó una relación con el cine en 2008. Sin embargo, el proyecto para una posible adaptación cinematográfica de *In the Country of Last Things*, película que iba a ser dirigida por el argentino Alejandro Chomski y cuyo rodaje comenzó en su país ese mismo año con Eva

⁴¹ Dove Entertainment, Inc., dirigida por Ron Lightstone, fue la encargada de esta publicación. Se trata de una empresa editorial estadounidense de entretenimiento que se dedicó, durante los años 90, a la publicación de audiolibros y libros en formato impreso así como a la producción televisiva y la distribución de largometrajes.

Green como protagonista, sigue, al menos a día de hoy, inconcluso. Y eso a pesar de que Chomski contó con el apoyo del propio Auster, pues ambos estuvieron trabajando conjuntamente en el guión (Yolis, web). En lo tocante a nuestro país, y en un sentido general, la novela fue muy bien recibida. Revistas literarias de gran prestigio y destacada trayectoria, como *El Urogallo*, la incluyeron en su lista de Libros del Año de 1989 (“Libros del Año”, 110). La valoración de Auster también se vio beneficiada en España tras la publicación de esta novela, pero no porque *The New York Trilogy* no gustara a los críticos españoles, sino más bien porque con esta segunda novela Auster ha sabido seguir la estela de aquellas otras primeras publicaciones con las que, en palabras de Ayala-Dip, comparte los mismos “fueros temáticos, con una indeclinable exigencia de literatura articulada fundamentalmente en una reflexión moral” (Ayala-Dip, “*El país de las últimas cosas*”, 11).

Tras la aparición de *In the Country of Last Things*, en España se valora especialmente la construcción del universo literario propio que caracteriza al autor, un universo que pone distancia entre Auster y la supuesta homogeneidad del mercado literario norteamericano que tanto parece molestar a nuestros críticos. Y, en efecto, con la historia de Blume el autor de la Trilogía se acerca de nuevo a una dimensión existencialista del ser humano, que comienza a ser ya unas de las constantes de su prosa. ¿Es este carácter reflexivo de las novelas del neoyorquino lo que ha hecho que el autor sea considerado más europeo que norteamericano? Para Cohen, la fórmula narrativa de Auster, construida alrededor de un género para finalmente desembocar en la metafísica y la disolución, “subyuga al lector mientras le agita el pensamiento” (Cohen, “La novela y lo innombrable”, 1). Y para Freixas, por su parte, esta novela de Auster “nos sumerge en el agujero negro del horror existencial” (Freixas 4).

En cierta ocasión, el francés Albert Camus escribió que el mundo es feo y cruel, y que es justamente por sumarse a esta fealdad y a esta crueldad por lo que nuestros pecados son aún mayores. Con la creación de una pesadilla exquisita como *In the Country of Last Things*, Auster no se suma a la fealdad y la crueldad de nuestro tiempo, sino que muy por el contrario nos advierte de lo mucho que tenemos que perder. Según Cohen, con *In the Country of Last Things* “Auster acaba de conmover a sus devotos con una novela en donde la literatura recupera su fuerza de sacrilegio” (Cohen, “La novela y lo innombrable”, 1). Y, para Gopegui, “[a]l final, como después de toda lectura devastadora, resuena una advertencia” (Gopegui 2). Quizás la advertencia a que se refiere la escritora sea justamente aquella de que nada está garantizado. Frente a la creencia generalizada en una vida más o menos estable y segura, la novela de Auster nos recuerda que todo es pasajero, y que incluso las ciudades o la supuesta eternidad de las civilizaciones son susceptibles de evaporarse. *In the Country of Last Things* hace una llamada a la responsabilidad individual y nos advierte de la necesidad de atender al “aquí y ahora”, como reza otro de los títulos del autor (*Here and Now: Letters 2008–2011*, 2013). En la búsqueda de Blume, De España destacó que, si bien es verdad que el personaje atraviesa todo tipo de horrores, también tiene “algún atisbo de esperanza gracias a ciertos personajes que no faltan nunca en la obra de Auster, gente que se enfrenta a la desgracia intentando mantener la dignidad” (De España, “El descubrimiento de un peculiar humanista”, 7). Y es que, a pesar de todo, la belleza y la bondad también parecen haber encontrado su hueco en *In the Country of Last Things* al igual que en el mundo y, quizás, debamos pensar en ellas mientras podamos.

2. 3. *El palacio de la luna, o la aventura de un hombre sin destino.*

La longitud de la tercera novela de Auster supera con creces a su novela anterior. Estamos con ella ante el primer intento de Auster de construir una historia de gran extensión en que la profusión de personajes y los vericuetos de la trama responden a un único desarrollo de la acción además de a una estética literaria común. De nuevo, *Moon Palace* es una narración en primera persona, y cuenta la historia de madurez de un joven norteamericano durante los años 60. Como parte de su aventura, el joven viaja desde Manhattan hasta los desiertos de Utah en busca de la última incógnita de la que depende su destino. El protagonista, Marco Stanley Fogg, debe su nombre a tres personajes diferentes, tal y como se explica en la novela.

En primer lugar, su nombre de pila procede de Marco Polo, mercader y explorador veneciano del siglo XIII. La razón más evidente para que Auster haya tomado este nombre podría ser su intención de dar una dimensión viajera al protagonista, pues, según le dice uno de los personajes, este nombre “proved that travel was in your blood” (Auster, *MP*, 6). Fogg, sin embargo, se queja de que el nombre de Marco, y especialmente la “o” final, fue el blanco de las burlas de sus compañeros durante la escuela primaria, una referencia al terreno de la infancia en *Moon Palace* que en el transcurso de la novela ha de ser entendida como una primera señal del distanciamiento que siente el personaje hacia la convencionalidad del mundo que le rodea, ya que según Fogg, desde pequeño había sido consciente de las críticas de los demás debido a “the infinite fragility of my name” (Auster, *MP*, 7). En segundo lugar, Stanley se debe al explorador galés Henry Morton Stanley, conocido por sus expediciones al África central en el siglo XIX y por haber encontrado en una de ellas al desaparecido David Livingstone. Con esta referencia, el autor reincide en la idea del

viaje, si bien en esta ocasión también sugiere que quizás con su viaje en la novela Fogg alcanzará el éxito, una parte de la historia que nunca conocemos, pues *Moon Palace* queda inconclusa a este respecto. Y es que si Marco Polo fue ante todo un narrador, como lo es Fogg, Stanley fue un hombre de éxito.

En último lugar, el apellido del personaje se debe al Phileas Fogg de *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1872), de Julio Verne. Con esta asociación, Auster apunta a la semejanza del protagonista con el arriesgado caballero inglés inventado por Verne al tiempo que crea un juego de palabras con la palabra “fog”, “niebla” en inglés. El objetivo es dar la idea de que el personaje se halla perdido o desorientado con respecto a sus objetivos. El nombre completo, sin duda algo barroco, no resultó cómico únicamente para los compañeros de Fogg en la ficción, sino también para la prensa norteamericana, que lo consideró cuanto menos peculiar. Esto al menos podemos deducir de las palabras de Joyce Reiser Kornblatt cuando se pregunta en el *New York Times*, “[h]ow could a narrator named Marco Stanley Fogg not be funny?” (Kornblatt, web).

Huérfano de padres, Fogg se ha criado junto a su tío Victor, un clarinetista que sobrevive en Nueva York tocando para orquestas de bajo presupuesto. Este último muere poco después de que el joven comience a estudiar en la Universidad de Columbia a principios de los años 60. Fogg se queda entonces solo y sin recursos, una situación que le lleva a un conflicto consigo mismo y con la sociedad que le rodea hasta que termina viviendo como un vagabundo en Central Park. Transcurrido un tiempo, David Zimmer, su mejor amigo, le ayuda a alquilar un apartamento, encontrar un trabajo y volver a una vida convencional.⁴² Comienza entonces el joven una relación con Kitty

⁴² Zimmer nos remite a *In the Country of Last Things*. Durante su juventud, y antes de que este y Fogg se distanciaran, Zimmer había estado profundamente enamorado de una joven llamada Anna Blume. Según

Wu, un aspecto de la novela que llama la atención si comparamos a Fogg con otros protagonistas de Auster. Y es que la relación entre Fogg y Wu no es únicamente la primera relación sentimental descrita ampliamente por Auster para uno de sus protagonistas, sino que también parece añadir cierta esperanza, algo infrecuente en su producción anterior. Wu aparece en la vida de Fogg como un revulsivo de la condena a la soledad en que se encuentra el personaje, pues, según dice, “I started talking to her rather than to myself, and the pleasure of it was greater than anything I had experienced in a long time” (Auster, *MP*, 93).

Por otro lado, el nuevo trabajo de Fogg consiste en ayudar a un anciano llamado Thomas Effing a escribir sus memorias. Effing, pintor en su juventud, ahora es ciego, o pretendidamente ciego, y apenas puede caminar. Durante el tiempo que pasan juntos, sin embargo, el anciano llega a ser un maestro y guía espiritual para el joven, presentando muchas de las características de las figuras paternas que son tan habituales en la literatura del autor. Pasado algún tiempo, sin embargo, Effing fallece. Fogg queda entonces tal y como el anciano había vaticinado poco antes de su muerte: “Once I’m gone, you’ll be right back where you started” (Auster, *MP*, 216). Su desaparición lleva a Fogg a un estado semi-depresivo que recuerda mucho al de Quinn en *City of Glass*: “I could follow the progress of my own dismemberment. Piece by piece, I could watch myself disappear” (Auster, *MP*, 24).

Junto con la muerte de Effing, y tal y como le sucediera a Auster en la vida real, Fogg rompe su relación con la joven Wu. La muerte del anciano, que ha sido un padre

se dice en *Moon Palace*, Blume había sido vecina de Zimmer en Nueva Jersey y compañera de clase de su hermana. Un par de años más joven que Zimmer, se la describe como una muchacha morena, menuda y con una personalidad agresiva y vivaz. El carácter estudioso de Zimmer, que en su juventud tenía aspiraciones literarias, parece incompatible con la personalidad de la chica, que un verano se fue en busca de su hermano William a algún país extranjero desconocido para Fogg y desde entonces no ha regresado. Aunque nunca recibe noticias de Blume, desde este momento Zimmer pasa varios años esperando que la joven le mande alguna carta.

para él, y la ruptura sentimental, suceden al mismo tiempo. Pero esta vez, y a pesar de los duros momentos que vive inicialmente, Fogg no termina como un vagabundo en Central Park. Por el contrario, abandona Nueva York y decide emprender un viaje a través de los paisajes lunares del Oeste americano en que la soledad y las posibilidades de libertad que le ofrece la carretera van a ser sus únicos acompañantes. Fogg comienza entonces a disfrutar de su soledad y de sí mismo como nunca antes lo había hecho ningún personaje de Auster: “I became hypnotized by my own loneliness, unwilling to stop until my eyes wouldn’t stay open anymore, watching the white line of the highway as though it was the last thing that connected me to the Earth” (Auster, *MP*, 302).

Durante su viaje, el joven conoce a Solomon Barber, quien, tras una serie de sucesos, resulta ser su padre y el hijo de Effing, lo que convierte a Effing en abuelo del joven. La relación entre Barber y Fogg, sin embargo, no marcha bien, pues según el protagonista, todo había sido “[a] series of lost chances. All the pieces were there from the beginning, but no one knew how to put them together” (Auster, *MP*, 249). Poco después del encuentro de ambos, Barber muere tras caer accidentalmente en el interior de una tumba abierta cuando se halla con Fogg visitando un cementerio en que está enterrada su madre.⁴³ Tras este suceso, Fogg continúa su viaje con la intención de llegar al Oeste. Decide entonces escribir la historia de su vida, que son las memorias que se ofrecen al lector. En ellas cuenta su vida en el Oeste, donde encuentra a diversos personajes y llega a vivir en el interior de una caverna como si fuera un explorador de otro tiempo. Sus memorias, que sirven de justificación para la novela, están contadas de manera absolutamente desordenada y no respetan el orden cronológico, pasando de la descripción a la emoción y de la aventura al melodrama.

⁴³ El episodio recuerda a un pasaje en *The Locked Room* en que Fanshawe se introduce en el interior de una tumba con la intención de imaginar cómo habría sido el reciente fallecimiento de su padre.

La historia de iniciación de Fogg tiene muchas semejanzas con las convenciones clásicas del “bildungsroman”, si bien no se puede decir que *Moon Palace* sea un “bildungsroman” de manera estricta, pues, como veremos más adelante, no cumple con todas ellas. A este respecto, uno de los referentes para abordar las novelas de formación en las últimas décadas ha sido el canadiense Jerome Hamilton Buckley, que en *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (1974) propone una definición taxonómica del género. Para Buckley, estas novelas se caracterizan por retratar los siguientes aspectos en la vida de su protagonista: “childhood, the conflict of generations, provinciality, the larger society, self-education, alienation, ordeal by love, [and] the search for a vocation and a working philosophy” (Buckley 18). Muchos de estos rasgos, como ya sabemos, pueden ser rastreados en *Moon Palace*, si bien el “bildungsroman” presenta otra serie de características o etapas que no siempre se cumplen en la experiencia de Fogg.

El protagonista de *Moon Palace* se distancia de su mundo conocido porque siente que no encaja en el destino que la sociedad tiene preparado para él. Su encuentro con Zimmer, trece años después de que ambos hayan puesto punto y final a su amistad, es tan determinante como la muerte de Effing y su ruptura con Wu para terminar lanzándose a los brazos de la carretera. Ya casi unos desconocidos, Zimmer y Fogg se encuentran casualmente un día por la calle, y aunque apenas cruzan unas palabras, los minutos que pasan juntos dejan una gran impresión en el joven, que reflexiona:

[H]e had changed so much that at first I did not recognize him. He was twenty or thirty pounds heavier, and as he walked along with his wife and two little boys, I actually took note of his utterly conventional appearance: the paunch and thinning hair of early middle age, the placid, bemused look of a seasoned family man. [...] It is a common occurrence, I suppose, to bump into someone from your past, but seeing Zimmer like that stirred up an entire world of forgotten things for me. (Auster, *MP*, 106)

La impresión que le causa este encuentro tiene una relación directa con la posterior redacción de sus memorias, pues, aunque desde que Fogg comenzara su viaje y la búsqueda de sí mismo él y Zimmer ya no han vuelto a verse, el ahora narrador sí reconoce que “the idea to write this book first came to me after that meeting four years ago” (Auster, *MP*, 106).

Según parece, su viejo amigo representa todo lo que Fogg no quiere llegar a ser, o, quizás, para lo que no se encuentra preparado. De algún modo, su imagen corresponde a una idea de vida ante la que Fogg no siente otra cosa que rechazo. Pero rechazar este tipo de vida en la que siente que no encaja también supone darse cuenta de que las alternativas disminuyen considerablemente. Su lucha, a partir de ahora, se centra en buscar esta alternativa, un nuevo destino, lo que como podemos suponer, no le va a resultar nada fácil: “It was as though I could hear my destiny calling out to me, but each time I tried to listen to it, it turned out to be talking in a language I didn’t understand” (Auster, *MP*, 233). La no adaptación de Fogg a la vida profesional y familiar que parece corresponderle tiene dolorosas consecuencias para el personaje, que se enfrenta entonces a un vacío que quizás únicamente tenga sentido porque, como dice la filósofa francesa Simone Weil, “[e]char raíces [es] la necesidad más importante e ignorada del alma humana. [...] Un ser humano tiene una raíz en virtud de su participación real, activa y natural en la existencia de una colectividad” (Weil 15). De aquí, quizás, el desajuste de Fogg y su angustia con respecto a la sociedad que le rodea.

En este sentido, uno de los aspectos que la crítica norteamericana destacó con la publicación de *Moon Palace* es la labor de continuidad en la novelística de Auster. Y es que según dice Kornblatt en el *New York Times*, “*Moon Palace* plays with recognizably Auster concerns” (Kornblatt, web). Con el objetivo de destacar esta continuidad en la

literatura del autor, la periodista hace referencia al colapso psicológico de los personajes, la ausencia del padre (que en esta ocasión aparece por triplicado, ya que la novela se expande a través de tres generaciones), el uso de casualidades significativas y, sobre todo, el tema de la identidad, quizá uno de los más relevantes en *Moon Palace*: “Every man is the author of his own life”, le dice Victor a su sobrino (Auster, *MP*, 7). Sin embargo, esta labor de continuidad parece no haber sido vista de manera satisfactoria por todos los críticos estadounidenses. Emily Hall, del *Seattle Weekly*, considera que el uso de la casualidad en *Moon Palace* responde a un propósito por parte del autor de jugar con la perplejidad del lector: “Auster is a writer who delights in confounding the reader. He does so by laying his emphasis on the strangeness of the world, especially its coincidences” (Hall, web). Y Kornblatt, por su parte, también se refirió a este asunto al afirmar que “*Moon Palace* [...] is held together by unlikely coincidences” (Kornblatt, web), con lo que parece estar diciendo que la estructura de la novela es fallida.

Es cierto que algunas casualidades en *Moon Palace* pueden resultar forzadas, como por ejemplo el hecho de que Fogg encuentre a su padre, desconocido hasta entonces, y que casualmente este sea hijo de Effing. Sin embargo, en mi opinión Auster ha sabido, en esta como en otras novelas, introducir este tipo de situaciones de manera magistral, pues las cuenta de manera que consigue mantener el interés de la narración y no parecer artificial. Por otra parte, también creo que es más que posible que llegados a este punto el público habitual de Auster espere este tipo de situaciones fortuitas en sus novelas, de modo que su ausencia podría ser entendida como una carencia en lugar de su uso como un abuso. Y es que, desde que Quinn aceptara la identidad del detective Paul Auster en *City of Glass*, el neoyorquino ha hecho del azar una señal de identidad

literaria que está por encima de la intención de reflejar la realidad y que, al mismo tiempo, nos recuerda que estamos ante una ficción o un mundo “fabricado”.

En cualquier caso, la trama de *Moon Palace*, construida sobre una cadena de coincidencias, fue una de las principales objeciones que la crítica norteamericana tuvo con esta novela, a la que consideró no solo poco realista sino también poco original y llena de lugares comunes. A este respecto, Kornblatt opinaba que, en *Moon Palace*, “the motifs are extremely familiar: the beleaguered orphan, the missing father, the doomed romance, the squandered fortune, the totemic power of the West, the journey as initiation” (Kornblatt, web). También se refiere la comentarista del *New York Times* a *Moon Palace* como una continuidad de las “somber, cerebral and terse narratives” que supuestamente caracterizan al autor (Kornblatt, web). Y es que, con respecto a la recepción de esta novela en los Estados Unidos, parece que vino determinada por la consideración que en este país se tenía de Auster como novelista reflexivo y europeizante que ofrece una narrativa densa y complicada.

De manera análoga a Kornblatt, Hall concluye que “[t]here is a definite Auster tone —dark, puzzled, [...]— demonstrated in such novels as *City of Glass*” (Hall, web). Frente a estas opiniones, que únicamente parecen reparar en los aspectos más concienzudos de la novela, en España Camps dijo en *El Ciervo* que “[e]l equilibrio entre lo aparentemente superficial y lo meditativo hacen de *El palacio de la luna* una novela sumamente interesante y atractiva” (Camps 37). Como podemos ver, la periodista destaca de manera positiva justamente aquello que la prensa norteamericana le había objetado. Al mismo tiempo, la trama de *Moon Palace*, aparentemente superficial y construída sobre acontecimientos improbables, es para Camps uno de los atractivos de

la novela, que según esta periodista no carece de la reflexión y de la invitación a plantearnos preguntas que ya habíamos visto en otras publicaciones anteriores del autor.

La nueva propuesta de Auster fue bastante bien recibida en nuestro país, pero además, *Moon Palace* también supuso un salto cuantitativo en la historia editorial de Auster en España. Con su publicación en 1990, Herralde, fundador y director de Anagrama, entró en contacto por primera vez con la obra del neoyorquino. Su primera edición de *Moon Palace* es un anticipo, debido a las continuas reediciones de esta novela que tendrán lugar en el futuro, del monopolio que ha ejercido Anagrama sobre la narrativa del autor a partir de 1996. Posiblemente, cuando se publicó *Moon Palace* por primera vez en 1990 ni el propio Herralde imaginaba que el autor norteamericano al que ahora daba voz española, y que andaba dando sus primeros pasos en el panorama literario español, llegaría a ser, quince años más tarde, uno de los pilares fundamentales en que se apoya una de las editoriales con mayor poder en el mundo de la literatura en español: “Auster es quizá nuestro autor más popular”, dijo Herralde en 2007 en una edición no venal que lleva por título, precisamente, *Homenaje a Paul Auster* (Herralde 9). Poco después, en 2009, en *Deconstructing Anagrama*, opúsculo aparecido con motivo del cuarenta aniversario de la editorial, se asume como seña de identidad el empeño constante en la búsqueda de nuevas voces, y se incluye a Auster entre los diez autores más vendidos de la casa. Actualmente, Anagrama cuenta en su catálogo con cuarenta y tres publicaciones de la obra del neoyorquino, cuyas reediciones en algunos casos han superado la veintena.

Sin embargo, este gigante editorial también arrastra una queja que viene principalmente de los lectores no españoles y que está relacionada con sus traducciones, en las que se hace uso de una excesiva cantidad de expresiones propias del castellano de

España. Ante esta crítica, Herralde dijo en una entrevista realizada por Leila Guerriero para el diario argentino *La Nación* que, cuando el original está escrito en coloquial, es impensable no optar por una traducción neutra (Guerriero 46). Su declaración, sin embargo, tiene el problema de considerar como neutro aquello que viene de España. Y lo cierto es que las traducciones de Anagrama han sido criticadas por estar “hechas a medida” para el lector español, lo que, por otra parte, también podría ser una de las causas que han facilitado la aceptación de Auster por parte del público lector de nuestro país. En definitiva, quizás debamos tener en cuenta que el setenta y cinco por ciento de las ventas de la editorial se realiza en España, mientras que únicamente el veinticinco por ciento restante en países de América Latina u otros lugares. Sea como fuere, con Anagrama Auster alcanzó una difusión que no había tenido lugar hasta entonces con ninguna de sus publicaciones anteriores dentro de nuestras fronteras, lo que podemos deducir de las palabras de Camps cuando dice, con respecto a Auster, que “el número de sus lectores se ha visto incrementado abruptamente gracias a *El palacio de la luna*” (Camps 36).

Cristóbal Sarrias, en *Reseña*, dijo poco después que, con *Moon Palace*, Auster “ha sabido hablarnos de su país y de sus hombres sin el riesgo de desmesurarlos” (Sarrias 48). Llama la atención de nuevo, si comparamos las palabras de este crítico con las de la crítica norteamericana vistas anteriormente, que Sarrias destaque la credibilidad de la novela, ya que justamente esta fue una de las principales objeciones de los periodistas norteamericanos. Para Sarrias, sin embargo, en esta nueva publicación Auster “nos cuenta con verosimilitud lo que puede llegar a ser el desarraigo vital de un hombre” (Sarrias 48). Frente a esta observación en relación a la verosimilitud de la novela, Kornblatt parece tener una opinión radicalmente diferente a la del crítico

español cuando sostiene, en el *New York Times*, que “[t]he plot of the novel is so unbelievable, its narrator often has trouble being convinced by it himself” (Kornblatt, web).

Quizás uno de los episodios que llevaron a Kornblatt a calificar la trama de *Moon Palace* como inverosímil sea la divertida escena en que Fogg y el viejo Effing se deshacen de miles de dólares lanzando los billetes al aire para que sean recogidos por cualquiera de los transeúntes que tienen la fortuna de cruzarse con ellos en las calles de Nueva York. Effing explica que lleva a cabo este acto de desposesión material porque siente que ganó el dinero de manera injusta, ya que lo obtuvo en un episodio durante su juventud en el Oeste en el que murieron tres bandoleros. Ahora, sin embargo, cree que con este acto de desposesión puede redimirse de sus pecados del pasado. Realmente, la escena no tiene mucha credibilidad, pero quizás no debemos leerla al pie de la letra sino pensar que con ella el autor busca provocar una reflexión en el lector en torno al valor del dinero y a cómo este condiciona nuestras vidas al tiempo que moldea nuestros ideales y aspiraciones independientemente de la libertad que a nivel individual podamos llegar a creer que nos proporciona. No pongo en duda, si esto es a lo que se refiere Kornblatt, que una situación de este tipo parece más que improbable que suceda, tanto en las calles de Nueva York como en las de cualquier otro lugar del mundo, pero esto no significa que no pueda contener un comentario sobre la realidad en que vivimos, especialmente cuando tiene lugar en las calles de una de las ciudades con mayor concentración de poder financiero a nivel global.

Por otro lado, también creo que la escena es imprescindible para comprender tanto al personaje de Effing como al protagonista de *Moon Palace*. El desprecio por lo material que aquí vemos en Fogg a partir de una iniciativa del anciano transmite el

desarraigo de un personaje que, sin familia y usando cajas de cartón como mobiliario, ha traspasado la misma frontera que atravesaron muchos personajes de Auster cuando la vida propia dejó de tener importancia y comienzan una forma de abandono que es, a su vez, una liberación. Fogg se despoja a partir de este momento de todo aquello que valoramos en las sociedades en que vivimos pero que, al mismo tiempo, nos convierte en sujetos dependientes. En este sentido, su desapego al dinero y, en definitiva, a la sociedad de consumo, son fundamentales para entender a un joven que rechaza todo aquello que la vida había predispuesto para su futuro. Al mismo tiempo, en esta escena también estamos ante un momento clave para entender la relación de Fogg con el anciano, quien parece inspirar, incluso después de su muerte, todas las decisiones del joven, desde su viaje al Oeste hasta la redacción de sus memorias.

Y es que, a pesar de haber vivido para sí mismo, Effing tiene una enorme capacidad para vincularse con las personas que le rodean. Esta tensión entre lo individual y lo comunitario conecta a *Moon Palace* con otras historias de Auster. En *In the Country of Last Things*, por ejemplo, encontramos esta misma sensibilidad con respecto a la colectividad cuando uno de los personajes se pregunta: “What is better — to help large numbers of people a little bit or small numbers of people a lot? I don’t really think there’s an answer to this question” (Auster, *CLT*, 142). Sin duda, el pasaje esconde una reflexión sobre los valores democráticos y sobre los modos de relación del individuo con la sociedad. También en *The Brooklyn Follies* encontramos situaciones similares cuando Glass, protagonista y aspirante a escritor de biografías de personas anónimas, apela a la conexión social como forma de duelo tras los trágicos ataques terroristas del 11 de septiembre. En *Moon Palace*, Effing y Fogg son dos seres infelices que se jactan de no necesitar el dinero para vivir, y el trayecto de vida que ambos han

recorrido sin la protección de una familia o la seguridad de una profesión estable quizás esté relacionado con el hecho de que hayan desarrollado una sensibilidad en cuestiones sociales que queda patente cuando Effing afirma que lo más importante durante su juventud siempre fue “to look conscientiously for the most deserving people, those whose want was greatest” (Auster, *MP*, 201).

Po otra parte, más allá de la verosimilitud de los acontecimientos en *Moon Palace*, Sarrias destacó en *Reseña* la inesperada convencionalidad, según el crítico, del cierre de esta novela en comparación con otras de Auster, especialmente con los finales la Trilogía. A este respecto, para Sarrias el final de *Moon Palace* tiene “elementos que se aproximan al ‘happy end’” (Sarrias 47). En mi opinión, sin embargo, la novela no tiene un final feliz, especialmente si atendemos a la concepción que del final feliz normalmente se tiene en la cultura norteamericana. Uno de los motivos para pensar que no lo tiene es el hecho de que, al final de *Moon Palace*, Fogg termina tan solo como cualquiera de los personajes a que nos tiene acostumbrados el autor, lo que a mi parecer se aleja considerablemente del “happy end” típicamente estadounidense.

La concepción que tengamos del final de la novela está relacionada con el género literario de la misma. Y es que, si anteriormente la prensa española había asociado las novelas de Auster con el género de detectives en *The New York Trilogy* o la ciencia-ficción en *In the Country of Last Things*, en esta ocasión *Moon Palace* fue asociada con la novela de aventuras. Según Camps,

El palacio de la luna se asoma al género de aventuras por su encadenamiento de escenas, su itinerario geográfico y su intención iniciática, pero crea su propio magnetismo interior en torno a una estructura triple: tres personajes, tres generaciones, tres etapas de conquista interior que tejen un discurso envolvente. (Camps 37)

Como podemos ver, la periodista de *El Ciervo* asocia la novela de Auster con este género, pero al mismo tiempo señala sus diferencias, ya que, como sucedía con las novelas anteriores del autor, *Moon Palace* parece estar muy cerca de un nuevo género pero no puede ser catalogada como un ejemplo del mismo sin más. Por otro lado, Camps también señala el carácter iniciático de la historia de Fogg, si bien no alude directamente a la posibilidad de considerar *Moon Palace* como un “bildungsroman”.

La naturaleza inconclusa del final de esta novela tiene consecuencias en cuanto a su posible clasificación como “bildungsroman”, pues si tenemos en cuenta el desarrollo habitual de una novela clásica de este género, *Moon Palace* tampoco se ajusta a lo que debería ser. En este sentido, la nueva novela de Auster es al “bildungsroman” lo que *City of Glass* a la novela de misterio: las dos carecen de una resolución que no es opcional en ninguno de los dos casos si se siguen los patrones de cada uno de estos géneros. Si la temática de *Moon Palace* es la evolución y el desarrollo físico, moral, psicológico y social del protagonista desde su infancia hasta la madurez, tal y como sucede en un “bildungsroman”, su no integración en la sociedad al final la separa radicalmente de este tipo de novelas.⁴⁴

Percy G. Adams señala la importancia del viaje en este género cuando dice que “travel literature as education, as a means of structuring experience, is very close to the ‘bildungsroman’” (Adams 188). Esta característica se debe, probablemente, a que si bien el “bildungsroman” se consolida a comienzos del siglo XIX, sus raíces están en el siglo anterior, un momento en que la literatura de viajes llegó a ser uno de los géneros

⁴⁴ Si bien el “bildungsroman” se caracteriza por la reintegración final del personaje en la sociedad, también existen ejemplos en que se cuentan los fracasos de sus protagonistas, como la autobiográfica *Anton Reiser* (1785) de Karl Philipp Moritz o *Carta breve para un largo adiós* (1972) de Peter Handke. Ambas novelas carecen del carácter inconcluso de la novela de Auster, ya que más bien presentan al final una clara idea de fracaso.

literarios más populares en Europa. Para Adams, la estructura clásica de una novela de formación consta de tres etapas: la primera es el aprendizaje de juventud, la segunda son los años de peregrinación y, por último, la tercera etapa es el perfeccionamiento (Adams 36). A este respecto, la novela de Auster únicamente parece cumplir con las dos primeras etapas: el aprendizaje de juventud (con Effing), y la peregrinación (en el Oeste), pero no con la etapa del perfeccionamiento. *Moon Palace*, pues, no puede ser considerada un “bildungsroman” en sentido estricto al no narrar la posible reintegración del personaje en la sociedad.

Frente a otras novelas de formación, en *Moon Palace* únicamente somos testigos de la búsqueda del personaje, pero no de su conclusión. A este respecto, podemos decir que estamos ante un final abierto como el que caracteriza a otras novelas del autor, especialmente las que pertenecen a la Trilogía. Como Quinn en *City of Glass* o Blue en *Ghosts*, la imagen final de Fogg es la de un hombre totalmente distanciado de la sociedad y de las personas por quienes había sido amado y a las que había amado. Una vez frente al océano, al final de *Moon Palace*, para Fogg el Pacífico es una frontera infranqueable, o, más bien, el fin de la frontera, esa que de algún modo hasta ahora había dado sentido a su viaje. Sin embargo, si Fogg finalmente vuelve o no a Nueva York o si se queda en el Oeste, es algo que la novela no dice. En este sentido, *Moon Palace* puede despertar el interés de una amplia gama de lectores en tanto que trata un tema con el que muchos podrían sentirse identificados más allá de los condicionantes culturales, al abordar el tema de la identidad personal no tanto desde un punto de vista cultural sino más bien desde la perspectiva de los ciclos vitales y de la reflexión sobre cuál es nuestro lugar en el mundo.

En cuanto a la caracterización de Fogg, uno de los aspectos que me parecen más relevantes en la prensa española es que Josep M. Sòria catalogara al personaje en *La Vanguardia* como a un “lazarillo” (Sòria 25), y es que, como en la novela anónima española, en *Moon Palace* Fogg también es huérfano y está al servicio de un ciego de personalidad estridente cuyas decisiones durante el tiempo que pasan juntos son auténticas órdenes para el joven. Sarrias, por su parte, habla en *Reseña* del protagonista como “un hombre desvalido que va a encontrarse en su vida joven con todos los elementos que acompañan a la frustración, al aislamiento y la tremenda soledad de quien está condenado a reconstruir constantemente su propia vida” (Sarrias 47). Su descripción del personaje parece conectarlo con otros de Auster, pues no puede negarse que la frustración es una de las constantes en las caracterizaciones del autor, lo que vemos en sus novelas pasadas, por ejemplo Fanshawe en *The Locked Room*, como futuros, por ejemplo Sachs en *Leviathan*. Con todo, si bien es cierto que en *Moon Palace* en algunos momentos estamos ante un personaje muy atormentado, también creo que, pese a sus momentos de delirio, Fogg está muy lejos de la situación de Quinn en *City of Glass*, Blue en *Ghosts*, o el ya mencionado Fanshawe, quienes parecen sufrir las consecuencias de la frustración y la desesperanza en un grado mucho mayor que el protagonista de esta novela.

Camps, por su parte, parece sugerir en *El Ciervo* que el protagonista de *Moon Palace*, una novela que, según dice, “aspira a ser el emblema de una nación, su retrato y su mito” (Camps 37), podría ser una metáfora de la nación norteamericana. Ciertamente, la juventud de Fogg y su determinación para encontrar una identidad personal podrían funcionar en este sentido, además del hecho de que durante la novela el joven hace un recorrido similar al de la expansión norteamericana hacia el Oeste,

llegando hasta al océano Pacífico. Por otro lado, la imagen de la luna, que Fogg parece querer conquistar, podría ser una metáfora de la carrera espacial que este país ha llevado a cabo en las últimas décadas; y es que, en definitiva, *Moon Palace* se abre con la siguiente frase: “It was the summer that men first walked on the moon” (Auster, *MP*, 1).

Kornblatt parece sugerir una idea similar a la de Camps cuando dijo que “Auster works the mythology of the American West into *Moon Palace*” (Kornblatt, web), si bien la idea no es exactamente la misma en tanto que carece de la dimensión nacional que Camps sí parece atribuir a la novela. En cualquier caso, el Oeste y el sueño americano son dos ideas que están estrechamente relacionadas, aunque en *Moon Palace* la búsqueda real es la de uno mismo como una oposición frente a las condiciones materiales. No sería descabellado, por otra parte, considerar al personaje como una metáfora nacional si tenemos en cuenta que la novela contiene hasta quince referencias diferentes para la luna, cuya presencia, de una u otra manera, es fundamental en todo el texto. La carrera espacial es una de ellas, pero también, entre las más importantes, se encuentran las semejanzas entre el paisaje desértico del Oeste americano y la superficie lunar, lugares donde la supervivencia del hombre casi parece imposible y, sin embargo, donde Auster elige situar al personaje; esta comparación se menciona varias veces cuando Fogg viaja a través de los desiertos de Utah. Más importante aún es destacar que “Moon Palace”, tal y como aparece en el título, se refiere en la trama de la novela, literalmente, a un restaurante chino.

Con este cruce de referencias, la idea palaciega y elegante que puede darnos la imagen de un palacio sobre la luna aparece subvertida con un giro irónico, lo que también podría querer ser una burla de la dimensión nacional del personaje o incluso de la ambición espacial de los Estados Unidos. Un argumento que apoya esta última idea

de la ironía con respecto a la nación norteamericana es comparar la clara ausencia de destino para este personaje con el ideario del “Destino Manifiesto” que acompañó a la expansión norteamericana hacia el Oeste durante el siglo XIX. Si admitimos que Fogg representa a la nación norteamericana, lo que parece plausible teniendo en cuenta las características del personaje, entonces la lectura de la novela podría ser una contestación a la ideología del “Destino Manifiesto” en tanto que no hay ningún destino para Fogg en *Moon Palace*.

Como viene siendo habitual desde la Trilogía, para la prensa norteamericana la caracterización de los personajes es uno de los principales puntos débiles. Frente a la profundidad psicológica que le atribuye Sarrias a Fogg, o el potencial del personaje como metáfora de la nación a que alude Camps, Richard Eder, de *Los Angeles Times*, definió al protagonista de *Moon Palace* como “not particularly memorable” (Eder 21). En mi opinión, el crítico es algo injusto cuando dice que “the adventures that Marco relates revolve about locating [...] not only his father but his grandfather, as well. And then, lovingly and with no hard feelings on either side, killing them both by approximate mischance” (Eder 21). Eder hace una lectura de la novela, si bien bastante superficial, basada en las relaciones entre padres e hijos en función de Freud, y se refiere en este comentario a que tanto en la muerte de Effing como en la de Barber Fogg está de algún modo implicado a través de una serie de coincidencias. En el primer caso, el anciano muere de una neumonía tras una lluvia torrencial mientras Fogg lo pasea por las calles de Nueva York, y en el segundo Barber fallece casualmente tras un enfrentamiento verbal con su hijo después de saber que Barber abusó de su madre mientras ella era su estudiante. Aunque en la novela parece evidente que ninguna de

estas muerte es intencionada, Eder insiste en que “Marco did not intend the death; nevertheless, he let himself be its instrument” (Eder 21).

Por su parte, Paul Hoover define a Effing en el *Chicago Tribune* como “one of the book’s several lunatics” (Hoover 4), una opinión similar a la que parece tener Kornblatt en el *New York Times* cuando dice que, en *Moon Palace*, “[a]ll the characters are eccentrics who border on caricature” (Kornblatt, web). Hoover también cree que Auster no pone demasiado énfasis en la caracterización de sus personajes porque, según dice, en *Moon Palace* “[s]tory and characterization are secondary to how the work is wrought, its overall structure and patterns” (Hoover 4). Es decir, que al parecer la estructura de la novela sería más importante que la caracterización de los personajes o la trama, y, sin embargo, el crítico hace esta observación únicamente para poco después señalar que estos acontecimientos sobre los que se forja la trama son demasiado fortuitos y poco probables.

Como vemos, parece habitual que los críticos norteamericanos se refieran a la supuesta excentricidad de los personajes de *Moon Palace* como un rasgo negativo. Me pregunto, sin embargo, si de ser esto cierto la manera en que valoran esta excentricidad es la más correcta, pues otros personajes memorables como Vladimir y Estragón, en *Waiting for Godot*, también podrían ser definidos como caricaturas, y a pesar de ello nadie podría negar hoy en día su valor literario. Effing, por su parte, puede ser visto como un lunático, pero lo cierto es que no es menos viejo o excéntrico que otros personajes de la historia de la literatura como el mítico Don Quijote. En *Moon Palace*, el anciano cumple la función de la figura paterna tan característica en las novelas de Auster que, por otro lado, parecen más optimistas cuanto más consistentes son las figuras del padre que aparecen en ellas.

No sabría decir hasta qué punto la presencia de una figura paterna es la única responsable de que el mundo que encontramos en *Moon Palace* no sea tan trágico como en otras ocasiones, pero se trata de una diferencia muy notable respecto a otras novelas. En *City of Glass*, por ejemplo, Stillman fue una amenaza, incluso de muerte, para su hijo. En *The Locked Room*, el padre de Fanshawe murió durante su niñez, un momento que marca el comienzo de la angustia del personaje. En *In the Country of Last Things* no existen figuras paternas, y la novela, como sabemos, es mucho más grotesca que *Moon Palace*, donde encontramos citas que casi parecen opuestas a la novela anterior: “If the world weren’t such a beautiful place, we might all turn into cynics” (Auster, *MP*, 143). Effing cumple, hasta su muerte, con muchos de los rasgos positivos que podríamos asociar con la figura de un padre: comunicación, protección, aprendizaje. Y esto, posiblemente, sea una de las causas por las que el mundo de Fogg es mucho más habitable que el de Blume o el de otros personajes anteriores del autor.

Por otro lado, si pensamos en las novelas futuras de Auster, también creo que la figura del padre, que, por otra parte, nunca es biológico, puede tener cierta relación con la apariencia del mundo que encontramos en cada una de las historias. En *The Music of Chance*, por ejemplo, no aparece figura paterna alguna, y el final de la novela es trágico para sus personajes y la trama una serie de despropósitos. En *Mr. Vertigo*, el maestro Yehudi llega a ser un padre para Walt, también huérfano como Fogg. Casualmente, el mundo de Walt es, de nuevo, mucho menos inquietante que el de otras novelas de Auster. Y es que, tanto el maestro Yehudi como Effing, en *Moon Palace*, logran transformar el mundo en un lugar más habitable. Ambos tienen muchas características en común, pues, si por un lado enseñan a ser mejores personas a los protagonistas, también comparten con ellos algunos de sus momentos de mayor felicidad e inspiran el

viaje y la creatividad. Comparten, además, otras características como el hecho de vivir al margen de la sociedad o la muerte del personaje en los dos libros, lo que hace que Fogg y Walt vuelvan a estar solos pero después de un proceso de aprendizaje del que no disfrutaron Quinn, Blue o Fanshawe.

Otra objeción de la prensa norteamericana con respecto a la caracterización en *Moon Palace* está relacionada con los personajes femeninos. Gilbert, del *Boston Globe*, ofrece algunos comentarios inusualmente positivos para la novela de Auster en la prensa de su país, pues debido a la orfandad de Fogg y a las circunstancias desafortunadas en que se encuentra, el crítico compara a este personaje con los de Dickens y, principalmente, con David Copperfield. El periodista, sin embargo, también se queja de la poca presencia de las mujeres en las novelas del neoyorquino, pues según dice, “Auster also shares with Dickens a limitation regarding female characters. There aren’t many women in *Moon Palace*, and those present [...] are nearly unexamined. [T]he scope of this story is male in nature” (Gilbert, “A Hypnotizing Tale from Paul Auster”, 78). Como vemos, este comentario de Gilbert parece hacerse eco de la opinión que tuvo Blades en el *Chicago Tribune* sobre *In the Country of Last Things* (Blades, “‘He’ Writing as ‘She’: Can a Male Author Really Think Like a Woman?”, 1). Y, de nuevo, se trata de una objeción que no tiene lugar en la prensa de nuestro país.

Un aspecto de la crítica española para *Moon Palace*, y que en este caso tiene una relación directa con la recepción de novelas anteriores del autor, es el hecho de separar a Auster de otros escritores norteamericanos que están publicando en ese momento. En este sentido, llama la atención que las palabras de Camps sean tan similares a las que anteriormente habían publicado Del Rey o Ayala-Dip, pues, al igual que dijeron estos críticos, para Camps Auster es radicalmente diferente al “ambiente tan asfixiantemente

gregario” con que la periodista califica el panorama literario norteamericano del momento (Camps 37). Quizás el motivo de esta diferencia sea el estilo que caracteriza a las novelas de Auster, posiblemente su rasgo más llamativo, y que Camps describe diciendo que en *Moon Palace* “el interés se mantiene palabra a palabra. Muy poco hay de superfluo en *El palacio de la luna*. Lo evidente, para cualquier lector [...] es la amenidad de la narración, que fluye ágilmente, salpicada de anzuelos, de llamadas” (Camps 37). Esta opinión de la periodista española, como podemos observar, es radicalmente diferente a la de Eder en *Los Angeles Times* cuando afirmaba que *Moon Palace* “is colorful and seemingly larger than life. It is also foreshortened and inert” (Eder 21).

Creo que la descripción que hace Camps de la novela es acertada, pues si hay algo que caracteriza a la factura lingüística de la literatura de Auster es el hecho de que sus novelas sean más poderosas por aquello que sugieren o evocan que por lo que realmente dicen. Su narrativa lleva a los lectores más allá de donde estos habían pensado llegar, lo que sin duda despierta la fascinación de un público cada vez más numeroso. Las novelas de Auster consiguen este efecto desarrollándose en torno a una promesa constante que nunca termina de materializarse, para poco tiempo después ofrecer nuevas promesas, nuevos caminos que transitar. El suyo es un modo de escribir en el que el lector es testigo de cómo la literatura nace y se desvanece de modo casi simultáneo, y en este sentido, la frecuente falta de resolución de las historias incide sobre la misma idea de inconclusión que late detrás de cada uno de sus giros.

Sarrias concluye en *Reseña* que “*El palacio de la luna* es una novela interesante y será de éxito entre los lectores, porque está bien construída y cuenta una historia que en muchos momentos apasiona” (Sarrias 48). Y, de nuevo, la opinión del crítico español

parece radicalmente diferente a la que tuvo Eder, que definió *Moon Palace* como una novela “unsubstantial” (Eder 21). Lo cierto es que, aunque al final de su historia Fogg continúa tan solo como otros personajes del autor, con esta nueva novela sobre el destino y la soledad Auster en España parece estar menos solo que nunca, y si en los Estados Unidos no logra convencer a los críticos, en España periodistas como Camps no dudan en afirmar que la nueva novela del autor de la Trilogía “no defraudará a ningún lector” (Camps 37). Creo que estamos en lo cierto si afirmamos que el éxito de ventas que fue *Moon Palace* en nuestro país vino acompañado por el respaldo de la crítica, lo que en cualquier caso no suele ser frecuente, y mucho menos tratándose de un autor que ha hecho su primera aparición en el panorama literario español apenas dos años antes. Quizás parte del éxito de esta novela en nuestro país se debió a que trata un tema que puede interesar a un gran número de personas como es la búsqueda de una identidad. Y, a pesar de todo, si seguimos a Auster, *Moon Palace* parece sugerir que para encontrar nuestro propio yo es necesario bajar hasta los infiernos, pues como dice Effing, “we find ourselves only by looking to what we’re not” (Auster, *MP*, 154).

2. 4. La música del azar y el absurdo neokafkiano.

La cuarta novela de Auster mantiene dos rasgos esenciales de su publicación anterior: la aventura y la carretera. Sin embargo, *The Music of Chance* posee una diferencia fundamental con *Moon Palace*, y es que de modo general, las novelas del autor en este periodo están narradas por personajes que participan en la acción; así, *The Locked Room* es la historia de Fanshawe contada por su mejor amigo, *In the Country of Last Things* es una carta escrita por Blume desde la extraña ciudad en que se encuentra y *Moon Palace* unas memorias escritas por Fogg, su joven protagonista. Para *The Music of Chance*, sin

embargo, Auster hace uso de un narrador omnisciente y estrictamente heterodiegético cuya mirada inquietante se asemeja a la de un dios que se mostrase impasible ante la poca fortuna de aquellos a quienes parece dar vida. Dada la naturaleza de los acontecimientos que tienen lugar en esta novela, la trama de este modo es aún más misteriosa y desconcertante, pues el narrador se asoma a la terrorífica historia de Jim Nashe y su desafortunado compañero Jack Pozzi de una manera distanciada y fría.

La novela cuenta la historia de un ex-bombero que, después de ser abandonado por su mujer, decide marcharse de Boston, ciudad en la que vive, para atravesar los Estados Unidos por carretera con la única compañía de su coche Saab rojo y la música de Bach. Como podemos observar, con *The Music of Chance* Auster se desvincula por primera vez de la ciudad de Nueva York, quizás porque en esta ocasión no quiere atribuir a esta ciudad sus efectos alienantes sobre los personajes. Como en otras novelas, sin embargo, la separación sentimental y la muerte del padre tienen lugar de manera simultánea. Al principio de la historia, Nashe recibe la noticia de la muerte de su padre, quien le había abandonado cuando aún era niño, al mismo tiempo que su mujer desaparece dejándole una nota cuyas palabras no es capaz de descifrar. A pesar de todo, la repentina muerte de su progenitor llega acompañada de una suculenta herencia, por lo que Nashe decide dejar su trabajo y el cuidado de su única hija a cargo de su hermana y embarcarse en una aventura cuyas consecuencias en ese momento no es capaz de imaginar.

Sánchez-Ostiz hace en el *ABC Literario* una evaluación de estas primeras páginas de la novela diciendo que, en ellas, Auster ha sabido introducir “la inquietud de que detrás de esa aparente banalidad algo pasa, de que algo va a ocurrir de forma inminente” (Sánchez-Ostiz 15). Y, en efecto, durante todo un año Nashe disfruta de la

libertad ganada y se sumerge, como Fogg, en una búsqueda de sí mismo en que trata de olvidar la angustia que le producen todos los acontecimientos personales que ha debido afrontar en la ciudad. Transcurrido un tiempo, el dinero comienza a escasear y comprende que, en la medida de lo posible, ha de volver a la vida que ha dejado atrás aunque para ello tenga que empezar de cero. En el último momento, sin embargo, cuando ya parece que su aventura ha llegado a su fin, recoge en la carretera a un tal Jack Pozzi, quien se presenta como un jugador profesional de póker.

La situación desesperada del joven, y las palabras seductoras de Pozzi, hacen que Nashe tome una decisión arriesgada: jugar todo su dinero restante a una partida de póker en la que, según el autoestopista desconocido, tienen todas las posibilidades de ganar. Los rivales para la partida en cuestión son dos millonarios estafalarios llamados Flower y Stone con los que Pozzi parece tener alguna deuda del pasado. Pero aunque el joven asegura que la victoria es segura, Nashe y Pozzi finalmente pierden. El destino, a partir de este momento, parece castigar a Nashe por haber dejado su vida en manos del azar, pues ahora no está únicamente arruinado y sin posibilidades de volver a Boston, sino que también contrae una enorme deuda con los dos millonarios que ha de saldar de la manera más enigmática. La tarea que Flower y Stone encomiendan a los aventureros consiste en construir un muro con las piedras de un antiguo castillo del siglo XV que ha sido traído de Europa. Sin embargo, poco después de comenzar tan tediosa labor, Nashe y Pozzi se dan cuenta de que están encerrados en el recinto propiedad de los millonarios y que no pueden abandonarlo.

Aunque inicialmente intentan comunicarse con Flower y Stone para pedirles explicaciones, estos parecen haberse desvanecido, y la situación se vuelve cada vez más enrarecida y sospechosa hasta que Pozzi, cansado de esta suerte de esclavitud, intenta

escapar sin éxito y aparece muerto a la mañana siguiente en condiciones realmente misteriosas y ante los ojos incrédulos de un desconcertado Nashe. Durante toda la novela, los lectores acompañan al joven en su sorpresa ante este y otros sucesos inesperados, y es que, como dice Madison Smartt Bell, “Auster has succeeded admirably in dressing up this very abstract situation” (Bell, web). Después de la muerte de su compañero, Nashe pasa por diferentes momentos, tanto de aceptación de esta situación como de rebelión ante ella, hasta que, finalmente, consigue encararse con los millonarios. Nashe tiene entonces una oportunidad de salir del recinto después de que Flower y Stone le pidan que conduzca para ellos. Es entonces, ya al final de la novela, cuando Nashe quizás logra vengarse de sus opresores lanzando el coche al vacío desde un precipicio consigo mismo y los millonarios en su interior.

El argumento de *The Music of Chance* es absolutamente desolador, pero, posiblemente, lo más interesante de la novela no sea tanto la trama sino la manera en que Auster hace que cada suceso logre crear más tensión y expectación que el anterior. La descripción de los diferentes estados por lo que pasa Nashe, cuyo punto de vista es el que adoptan los lectores, y la posible identificación de estos con el personaje, hacen que *The Music of Chance* sea una vertiginosa escalada hacia un final en que no sabemos realmente si Nashe lleva a cabo o no su venganza. La novela muestra cómo un hombre común, y con una vida bastante ordinaria, puede acabar deseando el suicidio o incluso convertirse en asesino. La pregunta final que *The Music of Chance* plantea es: ¿qué haríamos nosotros de encontrarnos en la situación de Nashe?, ¿hasta qué puntos somos dueños de nuestro destino?

En definitiva, *The Music of Chance* es una especulación acerca del “libre albedrío” y si el ser humano tiene capacidad para elegir su comportamiento o, por el

contrario, este comportamiento es la consecuencia de hechos y situaciones que están más allá de su control.⁴⁵ El concepto del “libre albedrío” tiene implicaciones psicológicas, legales, jurídicas, éticas y, sobre todo, religiosas: ¿tiene el ser humano capacidad de elección frente a Dios? ¿Hasta dónde llega la responsabilidad individual? Partiendo de una reflexión de este tipo, y con la que, de manera indirecta, se cuestiona la propia existencia de Dios o la viabilidad de sistemas de evaluación como, por ejemplo, el pecado en la tradición judeo-cristiana, *The Music of Chance* traza una línea de continuidad con novelas anteriores de Auster en su vertiente más filosófica y, según la han catalogado algunos críticos, “europeizante”.

A este respecto, cuando la novela apareció en los Estados Unidos, Bell dijo en el *New York Times* que Auster es conocido por haber usado “the form of the novel as a shell for intellectual speculation of one kind or another” (Bell, web). Poco después, en una entrevista con el autor en España, Del Rey preguntó a Auster sobre la recepción de la novela en los Estados Unidos y este, sin embargo, respondió diciendo que “[p]arece que finalmente los críticos más veteranos se han dado cuenta de que existo y me prestan alguna atención” (Del Rey, “Al compás de un ritmo pendular” 27). A pesar de todo, aunque el ritmo de la novela y los acontecimientos trepidantes que en ella tienen lugar podrían hacer de *The Music of Chance* una lectura recomendable para una amplia gama de lectores, llegado este momento la popularidad de su autor como intelectual y

⁴⁵ El “libre albedrío” es la doctrina filosófica que sostiene que los humanos tienen el poder de elegir y tomar sus propias decisiones. Frente a las autoridades religiosas que han apoyado esta creencia, pensadores como Spinoza, Schopenhauer, Marx o Nietzsche la han criticado por ser una forma de ideología individualista. La “agencia” de un individuo es un factor clave en una multitud de áreas que afectan a nuestra vida diaria, como la justicia, o en las definiciones que usamos para diferentes enfermedades mentales. Por otro lado, la diversidad de percepciones filosóficas sobre la idea de libertad y el determinismo han sido, históricamente, inseparables de la ciencia, así como de muchas áreas en las humanidades.

“europeizante” parece más que asentada en los Estados Unidos, y combatir esta concepción de Auster casi imposible.

Uno de los aspectos de la novela que destacó la crítica norteamericana tras su publicación fueron las similitudes que tienen las situaciones y personajes de *The Music of Chance* con la obra de Beckett.⁴⁶ A este respecto, Michiko Kakutani dijo en el *New York Times* que la de Auster es una variación “on some of Beckett’s themes, while at the same time creating a narrative that continually manages to elude our expectations” (Kakutani, “Allusions and Subtext Don’t Slow a Good Plot”, web). Para Kakutani, en *The Music of Chance* el lector está llamado a encontrar continuas referencias a *Waiting for Godot*, pues, según dice,

Pozzi’s name [...] instantly recalls that of Pozzo in the play; and a small boy, much like the one in “Godot,” makes a brief but crucial appearance later in the story. In addition, Stone and Flower are described in terms reminiscent of Vladimir and Estragon. They seem mysteriously but permanently bound to each other. (Kakutani, “Allusions and Subtext Don’t Slow a Good Plot”, web)

En efecto, el joven que aparece en el recinto donde Nashe y Pozzi se encuentran encerrados recuerda en mucho a los muchachos de *Waiting for Godot*, si bien en la novela es un muchacho únicamente mientras que en la obra son dos. Por lo demás, tanto en *The Music of Chance* como en *Waiting for Godot* estos jóvenes son el único hilo conductor que tienen los personajes para comunicarse con Flower y Stone por un lado, y con Godot por el otro.

⁴⁶ *The Music of Chance* no es la primera incursión claramente beckettiana de Auster. *Laurel and Hardy Go to Heaven*, la pieza teatral breve escrita antes de la publicación de la Trilogía, tiene tantos elementos en común con el irlandés como esta nueva novela. Esta breve pieza puede considerarse como un antecedente para *The Music of Chance* tanto como *Blackouts* lo fue para *Ghosts*. El uso de una pareja protagonista y el absurdo de situaciones inexplicables son algunas de las características que *The Music of Chance* comparte con *Laurel and Hardy Go to Heaven*. Por otro lado, la relación entre Beckett y Auster fue más allá, pues llegaron a conocerse personalmente y, en 2006, el neoyorquino también editó una serie de cuatro volúmenes con las obras completas de Beckett en Grove Press.

También, y aunque no lo menciona Kakutani, la inercia existencial que arrastra a los personajes de *Waiting for Godot* es similar a la que vemos en esta novela de Auster, donde el destino de Nashe está relacionado con el absurdo en tanto que señala las limitaciones del ser humano. Además, la mera presentación de cuatro personajes enfrentados por parejas, la crueldad que ejercen quienes parecen encontrarse en un estrato social superior así como la asociación de esta posición social con el dinero o la extravagancia son otras de las características comunes entre Beckett y Auster. La forma ciega con la que los protagonistas se adentran en un universo que no ofrece ninguna perspectiva de futuro —y, al mismo tiempo, la imposibilidad de hacer otra cosa— o el vínculo disparatado que hace inseparables a los miembros de cada una de las parejas también recuerdan al autor irlandés.

Tanto en *The Music of Chance* como en *Waiting for Godot* destaca, asimismo, la carencia absoluta de empatía con que se relacionan los personajes. Cuando en la obra de Beckett el muchacho que viene a visitar a Vladimir y Estragón vuelve después de haber recibido una paliza, la pareja protagonista muestra una total indiferencia ante lo sucedido, y cuando Vladimir y Estragón son testigos de cómo Pozzo lleva a Lucky sujeto con una soga al cuello de la que tira constantemente y con violencia también se muestran completamente impasibles. El muchacho que trabaja para Flower y Stone en *The Music of Chance*, Murks, es equiparable a estos testigos mudos que encontramos en Beckett, pues también permanece indiferente ante la situación en que se encuentran Pozzi y Nashe, no sabemos si por voluntad propia o porque algo se lo impide. A este respecto, el propio Nashe habla de Murks en la novela “[as] a being as insubstantial as a shadow or a thought” (Auster, *MC*, 191). Por otro lado, la sonoridad cómica de los nombres de los personajes en esta historia de Auster también recuerda a Beckett: Jim y

Jack, Flower y Stone, así como la forma progresiva en la que la oscuridad de lo que está fuera del control de uno mismo se cierne sobre dos aventureros marcados por el placer de la improvisación.

Ian Mackean ha dicho que “Beckett sees man as, in essence, a clown —an absurd figure” (Mackean, web). Y, en este sentido creo que los personajes de *The Music of Chance* también podrían ser clasificados como “clowns”, pues aparecen en una serie de situaciones muy similares a las de Beckett. Para Mackean, el personaje tipo de Beckett no tiene “dignity or nobility. No matter what he tries to do, he ends up falling flat on his face” (Mackean, web). Así, vemos a Vladimir y Estragón subir a una silla y caerse, mojarse con el agua con que tratan de mojar a otros o no ser capaces de manejar un cubo sin que sus pies queden atascados. Quizás desde una perspectiva no tan paródica, y desde luego bastante más cruel, situaciones similares suceden en *The Music of Chance* con Nashe y Pozzi mientras construyen el muro con las ruinas del castillo o confían en poder escapar de un recinto que realmente no tiene salida. Y, aunque en Auster, al contrario que en Beckett, Nashe y Pozzi son presentados como personajes astutos y, quizás, con dignidad y nobleza como dice Mackean, su destino termina siendo mucho peor que el de Vladimir y Estragón.

Por otro lado, en España comienza a ser imbatible la concepción que tiene la prensa de Auster como un narrador más europeo que norteamericano, y esto a pesar de que *The Music of Chance* contiene muchos aspectos generalmente relacionados con la cultura estadounidense como el dinero, el viaje, la carretera o la aventura. A este respecto, Juan Ángel Juristo dijo en *El Mundo*, tras la publicación de la novela, que Auster “acierta con el gusto de la crítica europea [...] y quizá, por eso, su éxito como novelista de culto le venga más de estas tierras que de la que es suya de origen” (Juristo,

“La Literatura y el destino”, 7). Sin embargo, frente a la relación que la prensa norteamericana había establecido entre *The Music of Chance* y Beckett, en España los críticos parecen más interesados en los aspectos kafkianos de la nueva publicación del autor. De este modo, en la revista *Reseña* Alonso dijo que

[l]a tradición de Kafka, es decir, aquella que coloca a los personajes en una espiral de límites realistas con apariencias imaginarias, absurdas, o extraordinarias después de desquiciar su normalidad cotidiana, está desarrollada en esta novela con la habilidad de un gran narrador. (Alonso 29)

Para este crítico, dicha comparación tiene su fundamento en la combinación entre realismo y fantasía que encontramos en la obra de ambos autores, y en efecto, *The Music of Chance* no solo se mueve entre lo real y lo imaginado, sino que consigue poner en marcha la imaginación de los lectores para que ellos mismos se vean abocados a hacer diferentes suposiciones sobre los sucesos extraños que rodean a sus protagonistas.

Félix Romeo Pescador señalaba también en *Diario 16* la similitud de los destinos de Nashe y Josef K. en *El proceso* (1925) de Kafka. Según este crítico, “Nashe [...] [t]iene un destino semejante al K. de *El proceso*, porque, aunque el ex-bombero sabe por qué se encuentra detenido, la irracionalidad de la detención es evidente y la posibilidad de escapar inexistente” (Romeo Pescador II). Y es que, ciertamente, tanto Nashe como K. son dos individuos indefensos ante la vorágine de las fuerzas que controlan el poder. *El proceso*, novela inconclusa como muchas de Auster (aunque no sabemos si en este caso por voluntad del autor), describe las circunstancias e inquietudes que asolan a K. tras ser detenido por una razón que desconoce. Aunque sin saber de qué, el protagonista del relato trata de defenderse, pero siempre termina descubriendo que las instancias a que apela no son sino una humilde antesala para

instancias más elevadas. El ambiente de pesadilla en que se encuentra el personaje es consecuencia de esta inaccesibilidad de la “justicia” o los representantes de la “ley”.

Las historias de ambos personajes son radicalmente diferentes, pero las circunstancias en que se encuentran Nashe y K. resultan, en esencia, las mismas. También la atmósfera que recrean ambas novelas con respecto a la invisibilidad del poder y la imposibilidad de escapar de él tienen rasgos en común. Una de las características que hace posible que *The Music of Chance* y *El proceso* tengan la misma atmósfera de tensión es la presentación de sus protagonistas como totalmente ordinarios y anodinos, pues si Nashe es bombero en Boston, en *El proceso* K. es un funcionario en un banco. Por otro lado, la atmósfera que encontramos en ambas novelas tiene una relación directa con la forma en que son narradas, pues tanto los protagonistas como los lectores tienen acceso al mismo grado de información sobre las situaciones misteriosas que se presentan. De este modo, Auster y Kafka logran dar forma a los textos a partir de una estrategia literaria ciertamente paradójica, recurriendo a un narrador despiadado que, sin embargo, también es responsable de llevar a los lectores a sentir cierta empatía con los personajes principales.

Un dato que me parece significativo, y que no ha sido mencionado por la crítica española a pesar de haber establecido estas similitudes entre la novela de Auster y la de Kafka, está relacionado con la construcción del muro que vemos en *The Music of Chance*. Uno de los relatos más populares de Kafka lleva por título, precisamente, “La gran muralla china” (1931). La historia de este relato, narrada en primera persona por un anciano de una provincia al sur de este país, trata sobre un rey que está en su lecho de muerte y elige a uno de sus súbditos para entregar un mensaje a toda la comunidad. Al parecer, se trata de un mensaje importante, por lo que el rey se asegura de que el súbdito

lo haya entendido bien. Pero, aunque poco después el mensajero atraviesa diferentes patios y castillos, así como otros obstáculos, nunca logra llegar al destino en que supuestamente debe realizar su encargo. El muro que vemos en la novela de Auster podría ser uno de los guiños literarios a los que el autor de la Trilogía nos tiene acostumbrados, y, por otra parte, esta parábola de Kafka también tiene una estrecha relación argumental con *The Music of Chance* en tanto que narra la presencia imperceptible del emperador. Su invisibilidad es, quizás, clave en el ejercicio del poder.

La novela de Auster también se asemeja, además, a la llamada “novela del dictador” latinoamericana, un género que aborda la constante histórica de las dictaduras militares en los países de América del Sur y se centra, preferentemente, en el tema del caudillismo, examinando la relación entre el poder, la dictadura y la literatura y presentándose en ocasiones como alegorías del papel desempeñado por el escritor latinoamericano en una sociedad dirigida autoritariamente.⁴⁷ Un ejemplo paradigmático que antecede al género es la ya mencionada *El señor presidente* de Asturias, que explora la naturaleza de la dictadura y sus efectos en la sociedad. Temas como la incapacidad de distinguir entre la realidad y los sueños, el poder de la palabra escrita en manos de las autoridades y la alienación producida por la tiranía son propios de la experiencia de vivir bajo una dictadura. Sin embargo, la particularidad de esta historia de Asturias está en el hecho de que el lector en ningún momento conoce al “señor presidente”, de cuya existencia únicamente tiene noticias a través de los efectos devastadores que su gobierno tiene sobre los personajes, víctimas de la corrupción jerarquizada y piramidal que afecta a la sociedad en que viven. En este sentido, su

⁴⁷ Asociada inicialmente con la literatura del “Boom”, la “novela del dictador” incluye obras como *El reino de este mundo* (1949), del cubano Carpentier, *Yo el supremo* (1974), del paraguayo Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca* (1975), del colombiano Gabriel García Márquez o *La fiesta del chivo* (2000), del peruano Vargas Llosa.

novela tiene algunas similitudes con la nueva publicación de Auster (así como con *In the Country of Last Things*), pues todas son historias interesadas en los efectos que tiene sobre el individuo una determinada forma de poder más que en la identificación, la descripción y el análisis del poder mismo.

Con respecto a la caracterización de los personajes, Alonso dijo en *Reseña*, en relación al protagonista de *The Music of Chance*, que Nashe “está caracterizado como una identidad errática, sin rumbo fijo, despreocupado de su destino en la tierra y de su futuro en la sociedad, como un completo despojado de todo y de sí mismo” (Alonso 29). Como podemos observar, las palabras de Alonso podrían definir tanto a Nashe como a Fogg en la novela anterior de Auster. Pero, pese al carácter errático que el crítico le atribuye al protagonista de la novela, no creo que Nashe no esté preocupado por su futuro, sino que justamente es su preocupación por el futuro lo que da sentido al personaje y a la historia que se cuenta en esta novela.

Me parece más acertada la opinión de Sánchez-Ostiz en el *ABC Literario* cuando habla de Nashe como un ser humano común y destaca la neutralidad de un personaje que facilita la identificación del lector con sus preocupaciones. En palabras de este crítico, “[e]l suyo [el de Nashe] es un pequeño mundo solitario cerrado sobre sí mismo: el interior de su coche, los moteles, unas casetes, unos pocos libros, las periódicas visitas a su hija y un amor ocasional” (Sánchez-Ostiz 15). En mi opinión, es precisamente esta pequeñez existencial la que posibilita que el lector experimente la peripecia de Nashe de primera mano, pues únicamente a través de esta identificación entre personaje y lector Auster consigue que entremos en el extraño mundo de *The Music of Chance* y esta identificación solo parece posible con un protagonista similar a K. en *El proceso*, es decir, con una inteligencia despierta pero sin atisbos de genialidad.

En contraste con esta caracterización de tintes positivos que hace la prensa española, la prensa norteamericana no se mostró muy satisfecha con los personajes de la novela, lo que, por otra parte, viene siendo habitual. Para Bell, del *New York Times*, “Pozzi’s monologues are shakily, inconsistently written and, unfortunately, too much hangs on his role as a credible and engaging picaro” (Bell, web). La opinión de esta periodista sobre uno de los protagonistas de la novela, sin embargo, no es extensible a otros personajes, pues, según dijo sobre Flower y Stone, “[t]his pair occasions the sort of tour de force of eccentricity and obsessionalism at which Auster most excels” (Bell, web). La supesta excentricidad de los personajes de *Moon Palace*, Effing y Fogg sobre todo, había sido una de las causas para la desaprobación de la novela anterior de Auster por parte de los críticos estadounidenses (Kornblatt, web). Ahora, sin embargo, este parece ser uno de los aciertos del autor en *The Music of Chance*.

Pero, si bien la excentricidad de Flower y Stone cuenta con el beneplácito de la prensa norteamericana, tal y como hemos visto en la cita anterior, el realismo (o no) con que Auster presenta a los personajes no parece haber gustado tanto, como por otra parte también sucediera con *The New York Trilogy*. Bell afirma que “diverging from the tactics of his earlier work, he [Auster] has [...] tried to mix the unreality of Nashe, Flower and Stone with a more realistic portrayal of other characters, and here the results are less fortunate” (Bell, web). Llama poderosamente la atención que justamente esta mezcla de realidad y fantasía a la manera de Kafka que tanto valoró la prensa española sea una de las objeciones que tiene la prensa norteamericana con la novela. Y, a pesar de todo, ni siquiera en los momentos en que Auster parece optar por un retrato más realista de los personajes el resultado fue positivo para la prensa de este país, pues, también según Bell, entre los personajes secundarios “Nashe’s sometime girlfriend

Fiona, a hooker called Tiffany and especially Pozzi are not rendered well enough to convince” (Bell, web). En las palabras de esta periodista podemos ver, por otra parte, que los personajes femeninos son de nuevo los que menor crédito reciben, como ya sucediera con las dos novelas anteriores.

En España la prensa considera a los personajes de *The Music of Chance* como señas de identidad del propio Auster, identificándolos con otros de novelas anteriores. A este respecto, Sánchez-Ostiz escribe que los protagonistas de Auster tienen “sobre todo, [...] un cierto aire de familia que más que inducir a considerarlos como algo ya visto, los identifica” (Sánchez-Ostiz 15). Con ello, la prensa española destaca una labor de continuidad en la caracterización que hace el autor de sus personajes, lo que sin duda puede haber ayudado a la progresiva aceptación de sus novelas por parte de los lectores de nuestro país. Y es que, más que un fin en sí mismo, para la prensa española estos personajes parecen herramientas con que acceder a una historia determinada. Los críticos, en este sentido, interpretan a los personajes de *The Music of Chance* como una elaboración del destino, uno de los temas esenciales del autor de *Moon Palace*.

A este respecto, Alonso dijo en *Reseña* que los personajes de Auster “ignoran por lo general el destino de sus vidas y el rincón a donde irán a parar sus huesos” (Alonso 29). Y Juristo, en *El Mundo*, opinaba que “Auster, desde su primera novela, ha incidido siempre en el recurso del destino a través de la soledad y del desarraigo personal” (Juristo, “La Literatura y el destino”, 7). En efecto, desde el principio del relato la vida de Nashe parece abocada a un trágico final. El ex-bombero ha comenzado una búsqueda de sí mismo que implica dejar atrás todos los cimientos sobre los que, hasta ese momento, había estado apoyada su vida: su hija, su trabajo, Boston. Se lanza entonces a una vida nómada que durante un determinado periodo de tiempo le proporciona una

satisfactoria sensación de libertad: “As long as he was driving, he carried no burdens, was unencumbered by even the slightest particle of his former life” (Auster, *MC*, 11). Pero es precisamente cuando pierde todo su dinero que no le queda otro remedio que asumir que ha perdido también el control sobre su destino: “It was as if he finally had no part in what was about to happen to him. And if he was no longer involved in his own fate, where was he, then, and what had become of him?” (Auster, *MC*, 54).

En este sentido, la novela fue recibida por la prensa española como una parábola sobre el destino. El viaje de Nashe culmina en un violento choque con la toma de conciencia de que el momentáneo sentimiento de libertad de que disfruta no es, en definitiva, más que una ilusión, ya que tan pronto como pierde su dinero se transforma en una pieza de cambio más en el juego de aquellos que lo poseen, es decir, los millonarios Flower y Stone. Kakutani estuvo en lo cierto cuando dijo, en relación a este asunto, que “[Nashe] soon realizes that without money, he has no real freedom” (Kakutani, “Allusions and Subtext Don’t Slow a Good Plot”, web). En mi opinión, la evolución del personaje en la novela podría ser resumida como una progresión desde la estaticidad, una vida familiar y un trabajo en Boston, al movimiento, un viaje a través de las carreteras de los Estados Unidos; y, de este movimiento, de nuevo a la estaticidad, pero esta vez de manera forzada: su reclusión en el recinto de los poderosos Flower y Stone.

Cuando Nashe es abandonado por su mujer tiene en sus manos la decisión de marcharse, de escapar de la realidad dejándose perder en las carreteras de los Estados Unidos. Pero ahora, sin dinero, su libertad también desaparece. Así, Romeo Pescador afirma en *Diario 16* que es justamente en este momento cuando “comienza la verdadera aventura de Nashe en la carretera: la de detenerse” (Romeo Pescador II). Para Alonso,

en *Reseña*, “*La música del azar* es [...] el recorrido incierto por el interior de un personaje que se encamina de forma violenta hacia un destino irreversible” (Alonso 29). Y es que, aunque la huida de Nashe de Boston es también una búsqueda de la libertad, finalmente la novela parece poner en entredicho la eficacia de dicha búsqueda, pues a pesar de que Nashe es un hombre decidido a luchar por tener una vida mejor y ser libre, ni abandonar la ciudad ni su viaje por carretera consiguen granjearle el futuro deseado. Romeo Pescador dijo, en este sentido, que, en *The Music of Chance*, Auster escribe sobre “la inutilidad de enfrentarse al destino, apostando por un ‘dejarse llevar’” (Romeo Pescador II).

Con esta concepción de la libertad como algo inalcanzable, y que está más allá de la voluntad humana, *The Music of Chance* podría ser interpretada como una revisión del sueño americano, para el que la idea de libertad es un pilar fundamental. En vista del destino que Nashe tiene en la novela, quizás debamos pensar que lo que a priori se presenta como un sueño (Nashe apuesta todo su dinero queriendo multiplicarlo) fácilmente puede tornarse en una pesadilla dantesca. Kakutani considera que en *The Music of Chance* “the hero [...] embraces the idea of freedom as his legacy of the American dream, and [...] he tries to leave the past behind in order to start over again, tabula rasa” (Kakutani, “Allusions and Subtext Don’t Slow a Good Plot”, web). Por otra parte, las limitaciones con que se encuentra Nashe y su dependencia del dinero también pueden ser interpretadas como una crítica al ideario capitalista norteamericano, ya que, bajo este sistema, libertad y economía son inseparables. En definitiva, una posible lectura de la nueva novela de Auster es en base a su cuestionamiento de la función del poder y su manera de desenmascarar los efectos opresivos de la acumulación de capital.

Nashe cuestiona constantemente su control sobre la situación o si, por el contrario, este control depende de fuerzas invisibles que están por encima de su voluntad. Tim Woods ha señalado en su artículo “*The Music of Chance: Aleatorical (Dis)harmonies Within ‘The City of the World’*” que la exploración que hace Auster en esta novela “of myths and archetypes attached to the American dream centers specifically on the thematic of freedom, a central pole of the Constitution of the United States” (Woods 145). Y es que, a pesar de que la búsqueda de uno mismo y la libertad son un derecho constitucional y un pilar de la cultura de los Estados Unidos, en la novela de Auster las consecuencias de esa búsqueda terminan siendo nefastas, lo que puede llevarnos a interpretar la novela como una crítica al sistema de valores del país.

Por otra parte, la idea de libertad que explora la novela no es únicamente una referencia a un sistema económico, sino que también está intrínsecamente relacionada con la cultura norteamericana a través del mito de la carretera. No es fortuito que Nashe experimente sus momentos de mayor plenitud personal y control sobre su destino cuando se encuentra perdido en las carreteras secundarias de los Estados Unidos. También, esta sensación de libertad y plenitud personal aparecen en la novela relacionadas con el Oeste. En este sentido, Usandizaga señalaba en *La Vanguardia* que,

[f]undado por viajeros y emigrantes, el horizonte, el Oeste ha sido siempre en Norteamérica símbolo de la mayor ilusión, de la máxima esperanza, y la literatura y el cine han transformado esta pasión en mito nacional. Auster convierte la metáfora en horrenda pesadilla, en instrumento destructor de todos los sueños. (Usandizaga, “La maldad intrínseca de la especie humana”, 4-5)

Como podemos ver, parte de la valoración que la prensa española hizo de la obra literaria de Auster está basada fundamentalmente en el reconocimiento de su nivel de autocrítica, pues se destacó insistentemente el uso que hace el autor de corrientes

literarias propias de Europa, como la obra de Kafka, para abordar la realidad propia de su país y hacer una crítica de los cimientos fundamentales de su cultura.

En lo referente a la cuestión del género literario, *The Music of Chance* también ha sido vista en España como una novela híbrida que se encuentra a medio camino entre el existencialismo y la aventura. Si bien algunos críticos han destacado su semejanza con la novela de carreteras típicamente americana, otros apuntan a esta semejanza como una cualidad que solo podría definir el comienzo de la novela, quedando la segunda parte abierta a distintas interpretaciones. Otros, por el contrario, no encuentran en *The Music of Chance* las características propias de la novela de carreteras o creen, más bien, que Auster hace uso de una multitud de registros que lo alejan de una clasificación estable. Llama la atención de no pocos críticos, en cualquier caso, el hecho de que el novelista tantea de nuevo los géneros literarios establecidos para crear algo propio, lo que, por otra parte, no es de extrañar teniendo en cuenta que generalmente este ha sido uno de los rasgos fundamentales de la llamada narrativa postmoderna.

El reciclaje literario que Auster parece llevar a cabo en esta novela, con sus referencias o similitudes con Beckett, Kafka y otros es, como hemos visto, considerablemente amplio, y, sin embargo, el resultado final se aleja considerablemente de cualquiera de las fuentes originales. Esta es la opinión de Juristo, quien considera que “[c]omo *El palacio de la luna* perfilaba un homenaje a Verne, *La música del azar* nos puede llevar desde Cervantes a Maturin, desde Kafka a Beckett y [...] con ello no habríamos explicado absolutamente nada” (Juristo, “La Literatura y el destino”, 7). La revista *El Urogallo*, por otro lado, sostiene que “tras unos inicios típicos de relato de carretera, el libro deriva por unos cauces que lo acercan a la novela gótica” (“*La música del azar*”, *El Urogallo*, 74). En efecto, en *The Music of Chance* las cosas no son lo que

parecen ser, y lo que empieza como una historia grotesca acaba en la frialdad del terror al mismo tiempo que los primeros indicios de humor (que también está presente en la novela) terminan desembocando en la angustia.

Dicha naturaleza fluctuante llevó a algunos críticos, tanto españoles como norteamericanos, a dividir *The Music of Chance* en dos partes, si bien se trata de una división artificial y que no se encuentra en el texto. Hubo quienes identificaron el comienzo como una novela de carretera y la “segunda parte” como una especulación filosófica. En esta última, la aventura se ve reducida a un mínimo en comparación con el principio, pues se trata de una parte de la novela más centrada en la psicología del terror y tiene además una dosis alta de existencialismo. Para la crítica norteamericana fue también la parte menos satisfactoria. Gilbert afirma, en el *Boston Globe*, que *The Music of Chance* “suffers slightly from the anarchic aimlessness that is one of its themes. As Nashe’s nomadic life takes evermore bizarre twists, and his past is repeatedly obliterated in light of the latest development, you may feel aimless and anarchic as well” (Gilbert, “Auster’s Intriguing *Music of Chance*”, 67). Douglas Seibold, por su parte, quizás por la difícil clasificación de género con que nos enfrenta la novela, o quizás por su argumento extremadamente simple y que se distancia absolutamente de los vericuetos que encontrábamos en la trama de *Moon Palace*, calificó a *The Music of Chance*, en el *Chicago Tribune*, como un ejemplo de “minor Auster” (Seibold 5).

En España, si bien algunos críticos vieron también dos partes diferenciadas en la nueva novela de Auster, la prensa pareció valorar esta evolución de la trama de una manera positiva. Por otro lado, los periodistas de nuestro país comentaron con especial interés la cercanía o no de *The Music of Chance* al género de la novela de carreteras. La

opinión de quienes creen que el género literario fluctúa en la novela puede quedar resumida en las palabras de Esteban Hernández en *El Urogallo* cuando se refiere a *The Music of Chance* como una “[n]ovela de carretera, estudio psicológico, narración de intriga, [que] domina varios registros en los que se mueven sus protagonistas” (Hernández, “Magia y precisión”, 69). Y, sin embargo, Romeo Pescador fue al extremo opuesto al afirmar en *Diario 16* que “*La música del azar* no es una novela de carretera, aunque Auster haya adoptado las máscaras del género” (Romeo Pescador II).

Uno de los debates más encendidos en la prensa española fue si el comienzo de la novela y su final están o no bien ensamblados. Sánchez-Ostiz, en el *ABC Literario*, tal y como dijeron algunos críticos norteamericanos, mantiene que hay dos partes bien diferenciadas y que la segunda es peor que la primera (Sánchez-Ostiz 15). Quizás el crítico valoró la capacidad de Auster para narrar la acción y la sorpresa en *The Music of Chance* por encima de las reflexiones sobre la libertad y el dinero que la novela también ofrece. La opinión de otros críticos españoles queda resumida en las palabras aparecidas en una gacetilla publicada en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, y en las que se dice que *The Music of Chance* “nos conduce por las carreteras de los Estados Unidos para, a mitad de camino, hundirnos en una pesadilla que recuerda el universo de Kafka sin que haya roces incómodos entre el naturalismo inicial y la tensión fantástica de la segunda parte” (“*La música del azar*”, *Babelia*, 21).

Como vemos, mientras que unos críticos valoran la capacidad de Auster para narrar la acción, lo que sin duda destaca con respecto a otras novelas del autor, otros, por el contrario, valoran la carga reflexiva y existencialista a que ya nos tiene acostumbrados el neoyorquino. Algunos consideraron que había cierta disparidad entre el comienzo y el final de la novela, pero para otros esta disparidad fue inexistente y la

transición entre la primera y la segunda parte está bien elaborada. Mi opinión personal es que si el final de la novela convive satisfactoriamente con el comienzo no se debe tanto a una cuestión de género literario como al hecho de que en todo momento está presente el personaje principal, Nashe, que representa de igual modo tanto al viajero en busca de sí mismo en el realismo de la parte inicial como a ese posible alter-ego de K. que en el resto del texto se nos muestra luchando por aplicar la lógica de la supervivencia. Es gracias a las características de este personaje protagonista que el lector mantiene un pie en el realismo en todo momento, incluso a pesar de los acontecimientos “surrealistas” que progresivamente van a rodearle en la parte central y final de *The Music of Chance*.

También con respecto al género literario, y tal y como ya avanzamos en el capítulo para *In the Country of Last Things*, los críticos de ambos lados del Atlántico discutieron la influencia de la picaresca en *The Music of Chance*. Desde que el autor publicara su segunda novela no ha habido ninguna obra de Auster tan cercana a la literatura del Siglo de Oro como la historia de Nashe. Y, sin embargo, resulta sorprendente que cuando Auster no era tan conocido su literatura no fuese asociada con la picaresca de manera tan unánime como lo es ahora, pues, al menos según mi criterio, los mismos argumentos que se emplean para asociar *The Music of Chance* con este género podrían haber sido utilizados para establecer dicha relación con *In the Country of Last Things* y, quizás en menor medida, también con *Moon Palace*. Bell abrió la brecha en este sentido al afirmar en el *New York Times* que “Auster’s latest novel, *The Music of Chance*, seems [...] to have taken a picaresque model” (Bell, web).

En España, donde este aspecto de la novela fue desarrollado en mayor profundidad, parece existir la opinión generalizada en la crítica de este momento —

finales de 1991 y principios de 1992— de que gran parte de la literatura norteamericana rescata muchos rasgos de la picaresca. Alonso decía a este respecto que

[e]stamos, como se ha dicho en otras ocasiones de muchas novelas norteamericanas, ante una nueva picaresca regida por idéntica moral del despojado que en nuestro Siglo de Oro, donde también suele darse la relación amo-servidor, lo cual sucede en *La música del azar*, y una condición de buscavidas en los personajes protagonistas. Es, además, significativo que este tipo de narrativa surja en los momentos de mayor pujanza política y económica de un estado. (Alonso 29)

Como vimos anteriormente, algunas de las principales características del género de la picaresca es la presencia de un protagonista de bajo nivel social que desciende de padres sin honra o abiertamente marginados y una visión determinista de la sociedad que hace que, aunque el pícaro trate de mejorar su condición social, siempre fracase. Por otra parte, este género literario también se caracteriza por una ideología pesimista a la hora de narrar la conducta descarriada de un individuo.

Uno de los rasgos por el que mayormente ha sido acreditado el género es la puesta en marcha del realismo, ya que al tratar de describir algunos de los aspectos más desagradables de la realidad la picaresca abrió una nueva vía en la escritura de ficción que ha llegado hasta nuestros días. En este género la realidad nunca se presenta de forma idealizada, sino más bien de acuerdo a las características del desengaño tan típicamente barroco; y esto, justamente, es lo que encontramos en *The Music of Chance*. Como en otras novelas del género, una de las características más evidentes en la novela de Auster es la relación amo-servidor, tal y como señala Alonso. La relación de poder que hay en la novela entre la pareja de millonarios y los descarriados Nashe y Pozzi es la que comúnmente encontramos entre los amos y los servidores en la picaresca. La deuda contraída tras la desastrosa partida de póker, y la construcción del muro, convierten a la pareja protagonista en una suerte de esclavos de los estafalarios Flower

y Stone, cuyos nombres, de sentido casi opuesto, también recuerdan a la lucha de contrarios típicamente barroca.

En segundo lugar, la condición de buscavidas a que se refiere Alonso también tiene lugar en los protagonistas de *The Music of Chance*, y esta característica es, como sabemos, un rasgo esencial de la picaresca. Finalmente, también la ausencia de la figura paterna parece poner a *The Music of Chance* en relación con la literatura del Siglo de Oro, pues se trata de una constante en la obra de Auster, un elemento generador de muchas de sus historias. Alonso observó, en un sentido general, que en Auster “la figura de los padres, en especial la del padre, se mantiene en el anonimato o en un alejamiento forzado por las circunstancias” (Alonso 29). Y Romeo Pescador, por su parte, recuerda que, en *The Music of Chance*, “Nashe fue abandonado por su padre, al que solo recupera por su dinero, y abandona a su hija, a la que ha dejado una buena pasta en el banco; Pozzi, también fue abandonado por su padre, que también hizo fortuna” (Romeo Pescador II). Como podemos ver, las relaciones paterno-filiales no solo son inexistentes en la novela, sino que además tienen aparejada una compensación económica. Y es que no debemos olvidar que el novelista extrae la ficción de la experiencia propia, y en *The Music of Chance* Auster recrea de nuevo la relación con su padre así como la herencia recibida tras su fallecimiento y que le permitió comenzar su carrera como novelista.

En este debate en torno al género literario en *The Music of Chance* y a sus orígenes en la novela picaresca, la crítica española parece haber pasado por alto un dato de especial interés. En el ínterin entre el Renacimiento y el Barroco en que se desarrolla el género, la picaresca española influye extraordinariamente en la narrativa europea del momento, la cual la imita primero para después crear auténticas obras maestras del género. Uno de los primeros imitadores fue el escritor satírico inglés Thomas Nashe,

creador de la que hoy en día es considerada la primera novela picaresca en el ámbito anglosajón, *The Unfortunate Traveller: or, The Life of Jacke Wilton* (1594). Dado el gusto de Auster por las alusiones literarias, no parece casual que el nombre del autor renacentista y el del protagonista de esta novela coincidan. Con ello Auster estaría lanzando un nuevo guiño a sus lectores, conectando deliberadamente *The Music of Chance* con la picaresca. El nombre, por otro lado, no parece ser la única coincidencia entre el autor inglés y el neoyorquino. También Auster podría haber tomado del título de Nashe —*The Life of Jacke Wilton*— el nombre de Jacke para uno de sus personajes principales: Jack Pozzi, del mismo modo que el sobretítulo —*The Unfortunate Traveller*— sin duda resume a la perfección la historia de Nashe en *The Music of Chance*. Además esta novela del autor también parece compartir con otra novela del inglés, *Anatomie of Absurditie* (1588), el propósito de reflejar la presencia de lo absurdo en la existencia humana a través de un estudio psicológico del personaje principal.⁴⁸

También en relación al uso de la picaresca como fuente de inspiración para *The Music of Chance*, Alonso asocia la nueva obra del autor de la Trilogía con la situación económica de los Estados Unidos en los primeros años 90. Al parecer, no fue el único en hacerlo, pues Digby Diehl, de *Los Angeles Times*, también consideró que con esta novela Auster “stands poised to write something momentous about our times” (Diehl 2). En esta línea, para Alonso la novela tiene una relación directa con “los momentos de mayor pujanza política y económica de un estado” (Alonso 29). Como sabemos, si la novela picaresca surge en España cuando el país tiene una posición soberana en la Europa del siglo XVI, la tendencia a reflejar la miseria de unos aventureros y el choque

⁴⁸ *Anatomie of Absurditie* es una sátira de la sociedad inglesa de la segunda mitad del siglo XVI así como un producto de la literatura popular en ese momento. Llena de digresiones y narrada a través de eufemismos, critica la pedantería clasicista en la literatura de la época e ilustra las controversias que se daban entonces en Londres entre público y autores.

entre diferentes estratos sociales que ahora encontramos en la literatura norteamericana, y en la que habría que incluir a *The Music of Chance*, se da justamente al unísono con el colapso de la Unión Soviética y el fin de la Guerra Fría, acontecimientos que a lo largo de los 90 tuvieron como resultado la institucionalización definitiva de los Estados Unidos como superpotencia mundial, a pesar de que ya lo fuera desde mucho antes.

En este contexto, la aparición de una novela llena de horror y violencia cuando el país que la produce vive un momento histórico de este tipo debe ser entendida como un intento de desenmascarar la imagen oculta de una nación tradicionalmente asociada con las oportunidades. *The Music of Chance* trata de reflejar una realidad donde, a pesar de su imagen cultural como un lugar idóneo para prosperar, el dinero significa libertad y la desposesión material, en el mejor de los casos, vivir bajo opresión, cuando no la muerte. Por otro lado, aunque tradicionalmente la ética del trabajo ha sido uno de los pilares ideológicos del sueño de prosperidad con que asociamos a los Estados Unidos, lo que la novela de Auster parece decir es que los factores que llevan o no al éxito económico son absolutamente azarosos y pueden llegar a ser tremendamente crueles.

Usandizaga dijo a este respecto en *La Vanguardia* que *The Music of Chance* relata “la aventura americana que promete concluir siempre en la fantasía del bienestar y la opulencia” (Usandizaga, “La maldad intrínseca de la especie humana”, 5), solo que, en este caso, ni el bienestar ni la opulencia van a tener lugar al final de la historia de Nashe y para ninguno de los personajes, ni siquiera para los millonarios. Alonso fue quizás más incisivo a este respecto al afirmar en *Reseña* que “donde [otros] ponen de continuo frivolidad y floritura, Auster pone coraje y carne, y si me apuran, arrestos y disidencia” (Alonso 29). Cabría preguntarse, dada la diferencia que encontramos entre la crítica española y la norteamericana en relación a este asunto, por qué, en el segundo

de los casos, no se percibió en *The Music of Chance* una crítica a la sociedad de los Estados Unidos así como los motivos que llevaron a los periodistas de ese país a no hacer un análisis en profundidad de elementos tan esenciales en la trama de la novela como el dinero y el azar, y las consecuencias que la combinación de ambos tienen sobre los personajes. Quizás se deba a que en las culturas hispanas tenemos una mayor predisposición a cuestionar la realidad, sobre todo cuando no es la nuestra propia, aunque esto es únicamente una opinión que me atrevo a aventurar a este respecto.

Más allá de la cuestión del género literario, la crítica española también destacó con *The Music of Chance* la fluidez de la lectura como un factor esencial en la tarea de implicar a los lectores en hechos tan sumamente extraños como los que suceden en esta novela. Juristo aseguraba en *El Mundo* que “[e]l lector de Auster puede estar seguro de encontrar la misma música, la misma voz que le fascinó anteriormente” (Juristo, “La Literatura y el destino”, 7). Y Hernández, por su parte, consideraba a Auster en *El Urogallo* como “un escritor que posee los recursos necesarios para hipnotizar al lector” (Hernández, “Magia y precisión”, 69). Uno de los factores a los que la crítica española atribuye el hecho de que *The Music of Chance* sea capaz de hipnotizar es su rápida sucesión de acontecimientos inesperados. En este sentido, el factor sorpresa y la tensión psicológica son, además del lenguaje utilizado para tales efectos, algunos de los terrenos en que la narrativa de Auster destaca. Esta, al menos, parece ser la opinión de Sánchez-Ostiz en el *ABC Literario*, donde escribía que

[l]os elementos que hacen posible una lectura sin desfallecimiento [en *The Music of Chance*] son, además de una trama firme y de una ambiciosa invención literaria, un excelente juego de sorpresas en el que cada nueva situación, cada nuevo acontecimiento, desembocan en otros inesperados. (Sánchez-Ostiz 15)

Por otro lado, la rápida sucesión de acontecimientos también pone en un mismo plano a personajes y lectores, pues, según Sánchez-Ostiz, “si los personajes de Auster en esta novela se ven de continuo confundidos con la marcha precipitada de los acontecimientos, lo mismo les sucede a los lectores” (Sánchez-Ostiz 15).

Pero si los sucesos que tienen lugar en *The Music of Chance* logran llamar y mantener la atención del lector, ¿qué es lo que caracteriza a estos sucesos para que consigan tal efecto? Hernández trató de definir los acontecimientos que Auster incluye en sus novelas diciendo que

carecen de perfiles obvios, de delimitaciones precisas. Más al contrario, tienden unos hacia otros, se superponen, se fusionan, se penetran, logrando así un ambiente de confusión que seduce dentro de la constante búsqueda de sentido que prima en sus narraciones. (Hernández, “Magia y precisión”, 69-70)

De las palabras del crítico podemos deducir que es justamente la falta de resolución de cada uno de estos sucesos en *The Music of Chance* (por ejemplo, los motivos enigmáticos para la construcción del muro, el asesinato no resuelto de Pozzi, las inexplicables apariciones y desapariciones de Murks, etcétera), lo que aviva la curiosidad del lector, que ha de ir reconstruyendo la historia paso a paso y de manera simultánea de una manera mucho más participativa que si todo le fuese dado.

Esta falta de resolución de la que hablan los críticos españoles viene alentada en *The Music of Chance*, en todo momento, por un empuje constante hacia adelante en la narrativa, es decir, hacia a algún punto de la novela en que, según parece prometerse, desciframos cada uno de estos enigmas. Sin embargo, dichos enigmas son más bien sepultados por enigmas nuevos, que otra vez aparecen ante nosotros con el mismo sentido de urgencia y despertando la misma necesidad de nuevas resoluciones. Esta característica de la prosa del autor hace que la crítica española coincida en calificarla de

“absorbente” (Freixas 4). Hernández también dijo en *El Urogallo* que “es innegable que *La música del azar* engancha con su ritmo sostenido” (Hernández, “Magia y precisión”, 70). Y, si la manera que tiene cada escritor de aproximarse a los sucesos que narra no es sino una cuestión de estilo, la crítica española parece unánime en considerar al autor neoyorquino un excelente narrador de historias.

Hoy en día, *The Music of Chance* es una novela consolidada como una pieza fundamental dentro del particular universo de Auster, y ha sido a menudo rescatada tanto por los lectores como por las editoriales de nuestro país. Pero si *The Music of Chance* expande muchos de los temas que ya son una constante en la literatura del autor y hace que esta adquiera una mayor profundidad, tras su publicación, y según hemos visto en este capítulo, también despertó opiniones contrarias en España y en Norteamérica con respecto a la caracterización de los personajes así como a la utilización de diferentes géneros y estructuras literarias. En cualquier caso, y con respecto a España, creo que estamos en lo cierto si afirmamos que su aparición fue una nueva oportunidad para elogiar al autor, que ya comienza a tener una trayectoria asentada dentro de nuestras fronteras. Alonso, por ejemplo, aprovechó la ocasión para referirse a Auster como un “buen maestro para los novelistas actuales” (Alonso 29). Y *El Urogallo*, por su parte, afirmó que en España el autor de la Trilogía “ha constituido un auténtico descubrimiento en los últimos años” (“*La música del azar*”, *El Urogallo* 74). Hernández concluía su artículo diciendo que Auster pertenece a “ese tipo de novelistas de los que resulta muy difícil desprenderse” (Hernández, “Magia y precisión”, 69). Y Del Rey, en *Quimera*, decía que el escritor de *The Music of Chance*, en España, es “admirado, comentado y más leído que otros compatriotas mejor promocionados” (Del Rey, “Al compás de un ritmo pendular”, 22).

2. 5. *Leviatán*: homo homini lupus.

Después de la enigmática y misteriosa *The Music of Chance*, la quinta novela de Auster cuenta una historia mucho más accesible para el lector, pues aunque *Leviathan* también esté preñada de enigmas, los que encontramos en esta novela parecen presentar un mayor grado de resolución. La comentarista española Guadalupe Grande destacó en *El Urogallo* que *Leviathan* tiene una “trama menos impregnada de absurdo que gran parte de sus anteriores narraciones” (Grande 73). Con esta novela, pues, parece asentarse en la crítica la idea de que hay dos versiones de Auster como novelista, el escritor enigmático de historias como *City of Glass* o *In the Country of Last Things*, y uno menos experimental y que sería el que encontramos en novelas como *The Locked Room* o *Moon Palace*. La novela que ahora nos ocupa pertenece a esta segunda categoría.⁴⁹

Una de las maneras de abordar el posible cambio de rumbo que supone *Leviathan* es a nivel de estructura. La aparente sencillez de novelas como *In the Country of Last Things* o *The Music of Chance* cede aquí paso a un complejo entramado entre ficción e historia, caracterización y autobiografía que posiblemente alcanza un nivel de complejidad que no encontramos en ninguna de sus novelas anteriores. Amanda Vaill, del *Chicago Tribune*, señaló a este respecto que “with *Leviathan* he seems to be after bigger fish than ever” (Vaill, web). Pese a todo, Auster sigue sin abandonar ninguno de los elementos que le caracterizan como autor. Los juegos de la identidad, el destino, la combinación de géneros o la reflexión acerca del poder y el papel que juega la literatura

⁴⁹ Quizás recuerde el lector que cuando los críticos españoles contrastaban las tres historias de la Trilogía muchos destacaron *The Locked Room* como “la más convencional de las tres” (Araguas 57). Por ello, creo que de existir realmente dos versiones de Auster habríamos de afirmar que están presentes desde su primera novela. También Clancy Martin se refirió a este asunto en la prensa norteamericana cuando dijo en el *New York Times* que “[f]or years now there have been two Austers [...]: the psychologist/storyteller of novels like *Leviathan*, and the metatextual trickster of *The New York Trilogy*” (Martin, web).

en la vida social e individual se encuentran conjugados en *Leviathan* de manera tan excepcional como en otras de sus narraciones.

La novela retoma el topos de los dos amigos (que Auster ya empleara en *The Locked Room*) para contar la historia de la amistad entre dos escritores con personalidades, si no opuestas, al menos diferentes. Benjamin Sachs, además de escritor brillante, es también una persona decidida a luchar por sus ideas hasta las últimas consecuencias. Extrovertido, utópico y entregado a las causas más radicales, fue capaz de haber pasado un largo periodo de tiempo en la cárcel por su militancia en la objeción a la Guerra de Vietnam.⁵⁰ Por otro lado, Peter Aaron es un novelista dubitativo y un trabajador perseverante de la palabra, alguien reacio al compromiso y que prefiere instalar su vida en la labor literaria más artesanal en lugar de en los márgenes de la política. David Louis Edelman define a este personaje en *The Baltimore Evening Sun* como “the narrator and most stable character in the novel” (Edelman, web).

Entre ambos, Sachs y Aaron, existe una amistad sólida sobre premisas de admiración literaria y ensamblada por la atracción de los dos hacia la mujer del primero, Fanny Goodman. En base a las relaciones que en la novela tienen lugar entre estos y otros personajes, Conte define la historia de *Leviathan* como “una historia [...] existencial y metafísica de amor, amistad y desencuentros” (Conte, “*Leviatán*”, 11).⁵¹ Como en otras ocasiones, la vida de estos personajes parece estar condicionada por los caprichos del azar, que de nuevo tiene un papel fundamental. Al comienzo de la novela,

⁵⁰ En este sentido debemos destacar que la novela de Auster no aparece de manera aislada, sino que forma parte de una serie de novelas que vieron la luz en los años 90 y que tratan de reflejar la radicalización de un cierto sector de la generación revolucionaria vinculada con los años de la Guerra del Vietnam. *American Pastoral* (1997) o *I Married a Communist* (1998), de Philip Roth, pertenecen a la misma corriente.

⁵¹ Para las relaciones entre los personajes y la percepción del yo a través de los demás en esta novela véase Osteen, para quien “every life is a leviathan, [...] connections stop nowhere, [...] a person’s public self is merely the tip of a colossal iceberg shaped by chance, destiny, and secrecy” (Osteen 91).

Aaron tiene noticias de su viejo amigo Sachs, desaparecido hace años, a través de la prensa. La noticia no es otra que la de su muerte. Al parecer, un hombre ha sido hallado muerto en extrañas circunstancias en una carretera al norte del estado de Wisconsin. El fallecimiento ha tenido lugar como consecuencia de una bomba que le ha estallado accidentalmente en las manos. Sin embargo, puesto que el cuerpo ha quedado completamente destrozado y el suceso ha tenido lugar junto a un coche robado, las posibilidades de identificar al cadáver por parte del FBI y la policía son escasas.

Con todo, los agentes encuentran un número de teléfono entre los restos, y este número los conduce hasta Aaron, quien parece no tener dudas de que se trata de Sachs. Interrogado por el FBI, Aaron declara no tener información sobre los hechos ni sobre la identidad de la persona fallecida. Sin embargo, una vez que ha terminado el interrogatorio y los agentes se marchan de su casa, decide escribir toda la historia; o, en palabras de Arthur Saltzman, “Aaron attempts to ‘book’ him” (Saltzman 163). Esta historia narrada por Aaron sobre su amigo recientemente desaparecido es la que se presenta a los lectores y, presumiblemente, también a la prensa y a la policía al final de la novela. *Leviathan*, en este sentido, toma una forma muy similar a *The Invention of Solitude* en tanto que en ambos libros los narradores comienzan su aventura literaria con la intención de reconstruir la historia de un hombre muerto, ya sea el padre o el amigo. Así, en esta novela hay algo póstumo en el discurso, y no únicamente porque nos disponemos a conocer a un “fantasma” sino también porque no sabemos cuáles serán las consecuencias de su relato para Aaron.

Según explica el narrador, Aaron quiere contar la historia de Sachs (que, como podemos imaginar, es también la suya propia) antes de que sea demasiado tarde. Como Quinn en *City of Glass*, la voz de Aaron parece hablarnos desde ningún lugar y dirigirse

a nadie en concreto, tratando de romper un silencio del que dice no poder escapar. Se trata de una variación del tipo de discurso que insiste en su futura naturaleza póstuma como también hiciera en aquel momento el inglés y ganador del “Booker Prize” Graham Swift en *Ever After* (1992), novela que comienza con unas palabras que recuerdan mucho a la narrativa austriaca: “These are, I should warn you, the words of a dead man” (Swift 1). Y es que en *Leviathan* nos sumergimos en la biografía de un hombre enigmático y misterioso que, tras abandonar una vida plagada de éxitos y verse envuelto en una serie de actividades terroristas, llega a ser un desconocido para aquellas personas que aparentemente mejor llegaron a conocerlo.

Durante los años que estuvo desaparecido, Sachs hizo estallar varias de las ciento treinta réplicas de la Estatua de la Libertad que pueblan la geografía de los Estados Unidos. Tras cada explosión, y para ocultar su verdadera identidad, envía una nota a los periódicos en la que se identifica como autor de los atentados y en la que firma como “the Phantom of Liberty”. Es justamente en una de estas ocasiones, cuando prepara una nueva explosión, que una de las bombas caseras que maneja le estalla en las manos. Como Blue en *Ghosts*, Sachs ha vivido la última parte de su vida como una sombra, y ahora, tras su muerte, cuando su identidad parece estar a punto de salir a la luz con la apertura de una investigación por parte del FBI, su amigo Aaron quiere hacer justicia a su memoria escribiendo un relato con el que dar una versión más humana y fidedigna de los verdaderos motivos que condujeron a Sachs a tan turbio desenlace.

El propósito de Aaron es ofrecer su visión de los hechos para combatir la versión oficial que saldrá a la luz en la prensa como resultado de la investigación y en la que probablemente se hablará de Sachs simplemente como terrorista. Una de sus estrategias para “reconstruir” al amigo desaparecido es narrar sus propios recuerdos. Sachs, sin

embargo, ha estado ausente de la vida de Aaron durante más de ocho años, por lo que a partir de ese momento el narrador comienza lo que puede denominarse como una investigación paralela a la del FBI. En este sentido, el narrador de *Leviathan* adquiere un carácter policíaco similar al de Quinn en *City of Glass* o al narrador de *The Locked Room* en busca de su amigo Fanshawe, y la novela parece jugar de nuevo con el género de detectives como ya hiciera Auster en *The New York Trilogy*.

Para Aaron, la desaparición de Sachs fue el resultado de una profunda crisis personal, pues aunque parecía disfrutar de una vida estable junto a Goodman y había publicado varios libros con notable éxito, nunca llegó a sentirse cómodo con su posición como escritor en la sociedad. Durante una celebración del 4 de julio en Nueva York, cae accidentalmente por una escalera de incendios mientras seduce a una mujer que no es su esposa.⁵² Este hecho, y su posterior hospitalización, terminan siendo un revulsivo en la vida que Sachs ha llevado hasta entonces así como el desencadenante de un nuevo destino para el que quizás el personaje ya venía preparándose desde hacía tiempo. Sachs declara entonces su vida como un fracaso a pocos días de cumplir cuarenta y un años:

I want to end the life I've been living up to now. I want everything to change. If I don't manage to do that, I'm going to be in deep trouble. My whole life has been a waste, a stupid little joke, a dismal string of petty failures. I'm going to be forty-one years old next week, and if I don't take hold of things now, I'm going to drown. I'm going to sink like a stone to the bottom of the world. (Auster, *Lev*, 136-7)

⁵² La caída es una idea recurrente en las novelas de Auster; es esencial en *In the Country of Last Things* y también lo va a ser en *Mr. Vertigo*, como veremos un poco más adelante. En una entrevista con Ashton Applewhite, el autor habla de este asunto y, según parece, esta extraña obsesión tiene su origen en un suceso que tuvo lugar en su infancia y en el que su padre cayó accidentalmente al vacío mientras arreglaba un tejado, “[and] [i]f not for a clothesline that broke his fall, he probably would have been killed” (Applewhite, web). Al parecer el autor nunca ha podido sustraerse de la imagen del padre volando por los aires, que en definitiva no representa otra cosa que la posibilidad de la muerte: “I walked around with that image in my head all through my childhood: my father flying through space” (Applewhite, web).

Al parecer, su caída por la escalera de incendios, que podría interpretarse como un doloroso descenso a su yo más interior, y la posterior hospitalización, le ofrecen la oportunidad de pasar por un periodo de reflexión que lo lleva a sincerarse consigo mismo.

Thomas Mallon observa en el *Washington Post* el detalle de la caída en la novela para argumentar la “caída social” del personaje. Puesto que se ve involucrado en actividades terroristas, y que estas tienen consecuencias letales en su vida, Mallon interpreta la historia de Sachs como la de un ser antisocial que ha fracasado en sus propósitos precisamente por haberse apartado del lugar que la sociedad le había otorgado (Mallon 5). No obstante, Mallon parece no reparar en el hecho de que Sachs obtiene un relativo éxito, a pesar de su muerte, en tanto que es capaz de romper con la posición social que había disfrutado hasta entonces para seguir sus verdaderos ideales. Mark Childress, por su parte, interpreta la caída en *Leviathan* como una metáfora con respecto al método de composición de la propia novela, pues, según explica, “[r]eading this book is rather like falling through a succession of trapdoors, each deceptive moment of stillness opening up to another precipitous tumble” (Childress, web).

En cualquier caso, según el narrador, Sachs considera su vida como un fracaso porque siente la urgencia de adoptar una postura de intervención en la sociedad que va más allá de cumplir con su función como escritor. Como dice Aaron, “[he needs to] step into the real world now and do something” (Auster, *Lev*, 137). Sachs ha dejado de creer en el poder de las palabras, y la eterna pregunta del efecto que tiene la literatura sobre el mundo “real” ha llegado a atormentarle de tal modo que le impide seguir escribiendo y creer que, únicamente con esta tarea, contribuye a las reformas que socialmente considera necesarias. Pero como abandonar abruptamente la vida que hasta entonces

había llevado no le resulta posible, decide despedirse de su mujer y amigos e instalarse temporalmente en una cabaña en Vermont. Durante su retiro tiene la intención de terminar la que al parecer será su última novela y que también lleva por título *Leviathan*, pero pocas semanas después desaparece sin dejar rastro y dejando la novela inconclusa.

En su relato, que Aaron llama *Leviathan* en homenaje al amigo desaparecido, el amigo no intenta únicamente reconstruir los motivos que llevaron a Sachs desde esta cabaña en el bosque hasta aquella carretera de Wisconsin en que encontró la muerte, sino que también trata de reinterpretar la vida pasada de Sachs, cuya verdadera personalidad podría estar llena de meditaciones y contradicciones mucho más profundas de lo que Aaron supo ver en el tiempo que duró la amistad entre ambos. Su trágico final parece vertir un nuevo significado sobre toda la vida anterior de Sachs, y descifrar ese significado es también uno de los objetivos del relato. Para resolver el enigma, sin embargo, Aaron también se ve obligado a reinterpretarse a sí mismo, pues la tarea en que ahora se embarca consiste tanto en desenmascarar al verdadero Sachs como en descifrar su propio papel en el desarrollo de los acontecimientos. Como es de esperar, una labor de esta magnitud no le resulta fácil, pues según el narrador, “[e]very time I try to think about him my imagination failed me. It was as if Sachs had become a hole in the universe” (Auter, *Lev*, 164).

A este respecto, Grande destacó en *El Urogallo* que *Leviathan* es “una reflexión sobre los límites que posee la creación para otorgarle sentido a la vida” (Grande 73). Con este planteamiento inicial, debemos tener en cuenta que todo lo que leemos en la novela no es en realidad sino una serie de conjeturas de Aaron acerca de Sachs, cuya figura parece evadirse continuamente de las posibilidades que tiene el lenguaje para

reflejar la realidad interior de una persona. Al mismo tiempo, Aaron no siempre parece fiable como narrador, en primer lugar porque, según él mismo, su relato tiene un propósito muy claro, imponer su versión de los hechos sobre la versión oficial: “Once the secret is out, all sorts of lies are going to be told, ugly distortions will circulate in the newspapers and magazines, and within a matter of days a man’s reputation will be destroyed” (Auster, *Lev*, 2). Y en segundo lugar, porque según hemos visto en una cita anterior, el narrador reconoce que hay ocasiones en que “my *imagination* failed me” (Auster, *Lev*, 164; énfasis añadido); es decir, que a la hora de “reconstruir” la vida de Sachs, para Aaron la imaginación es tan, o más importante que los hechos.

Otro factor que podría hacer dudar a los lectores de la fiabilidad del narrador es el hecho de que muchos de los episodios que Aaron cuenta tuvieron lugar años atrás, y sin embargo, reproduce conversaciones con exactitud e incluso añade multitud de detalles a las escenas. Quizás debamos tener en cuenta que también parte de la narración de Aaron se basa en el testimonio de terceras personas, pues, como sabemos, Sachs lleva años desaparecido y, a excepción de algún encuentro fortuito, nunca han llegado a tener contacto. Por otro lado, las personas que a partir de ahora aparecen en la vida de Aaron para hablar de Sachs tienen sus propios motivos para no contar la verdad, ya que entre ellos hay casos de delincuencia, prostitución ilegal o infidelidades matrimoniales. Auster podría haber tomado de Thoreau esta idea de aproximación a la verdad que encontramos en *Leviathan*, ya que en *Walden*, el autor decimonónico explica los motivos que le llevaron a separarse de la sociedad y nos advierte lo siguiente: “You will pardon some obscurities, for there are more secrets in my trade than in most men’s, and yet not voluntarily kept, but inseparable from its very nature” (Thoreau 16). Según parece, las ideas que el autor expone en este libro no son ni pueden ser exactas, pues su propia

naturaleza implica que contengan ciertas imprecisiones. Y, sin embargo, Thoreau confía en que el lector entenderá el significado que se oculta en sus palabras, pues, poco más adelante, también advierte que “my shortcomings and inconsistencies do not affect the truth of my statement” (Thoreau 39).

En el caso de Auster, haciendo que su narrador invite al lector a “borrar” o, al menos, a poner en duda aquello que todavía no se le ha contado, el autor invierte el orden del discurso por medio del recurso postmodernista que Brian McHale ha definido como “writing under erasure”. Inspirado en las “crossed-out words” de Derrida en *De la grammatologie* (Derrida 31), McHale problematiza la técnica del “writing under erasure” cuando postula que una historia que ha sido “borrada” continúa, a pesar de todo, funcionando en la imaginación del lector: “[P]hysically canceled, yet still legible beneath the cancellation, these signs *sous rature* continue to function in the discourse even while they are excluded from it” (McHale 92). De este modo, y a pesar de las constantes advertencias de Aaron, sus palabras logran tener una influencia en la percepción que los lectores tienen sobre el resto de los personajes en la novela.⁵³

Como podemos observar, el argumento de *Leviathan* ha sido construido sobre una enorme paradoja, pues si por una parte Sachs ha dejado de creer en el poder de las palabras, tras su muerte quizás sean estas las únicas que puedan salvarlo. A este respecto, el narrador parece tener mayor confianza que Sachs en el lenguaje cuando dice que “I don’t mean to say that books are more important than life, but the fact is that everyone dies, everyone disappears in the end, and if Sachs had managed to finish his

⁵³ No es la primera vez que un narrador de Auster hace uso de este recurso. Típicamente acuden a la construcción de historias paralelas o declaran cosas como ciertas al mismo tiempo que nos advierten de lo contrario. En *In the Country of Last Things*, por ejemplo, Blume niega haber estrangulado a Ferdinand cuando en realidad la historia no ofrece otra alternativa, y en *The Brooklyn Follies* Brightman es presentado como un perpetuo inventor de su propio pasado.

book, there's a chance it might have outlived him" (Auster, *Leviathan*, 159). Por otro lado, Sachs reconoce que deja de escribir su última novela porque quiere "hacer algo" en la vida real. Intervenir en la realidad únicamente a través de los libros no le parece suficiente. Y, sin embargo, Sachs no parece darse cuenta de que son justamente sus lecturas de Thoreau y Hobbes las que le empujan a abandonar la literatura para actuar de otro modo.⁵⁴ En este sentido, en *Leviathan* Auster hace uso de la metáfora hobbesiana del mismo nombre para significar la fuerza del Estado sobre las libertades del individuo. La muerte del personaje al final de la novela, encarcelado por su objeción de conciencia durante la Guerra de Vietnam, podría ser entendida como el triunfo del Estado sobre el individuo. Al desviarse de su posición en la sociedad, Sachs, como Jonás, termina siendo devorado por el monstruo marino.⁵⁵

Con respecto al comienzo de la novela, Childress nos invita en *Los Angeles Times* a fijarnos en la relación que existe entre *Leviathan* y *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de García Márquez. Sin embargo, según este crítico

García-Marquez pulled off this sort of wizardry in *Chronicle of a Death Foretold*, and John Irving got away with it clean in *A Prayer for Owen Meany*. Paul Auster almost gets away with it, too —but then we catch a glimpse of the Wizard over there behind the curtain, furiously working the knobs and levers of his metafiction, and it distracts our attention from the spectacle we are intended to see. (Childress, web)

⁵⁴ Quizás uno de los motivos por los que Auster recurre a Thoreau sea porque, según explicó en una entrevista con Sergio Vila-Sanjuán en *La Vanguardia*, "Thoreau es una presencia muy importante en la literatura de los Estados Unidos, pero además, sus ideas han tenido una importante influencia durante el último siglo y medio: Tolstoi, Gandhi o Luther King partieron de la postura de desobediencia civil de Thoreau" (Vila-Sanjuán, "Entrevista a Paul Auster, autor de *Leviathan*", 56). Para un estudio detallado de las semejanzas entre Thoreau y el personaje de Sachs en *Leviathan*, especialmente en lo que concierne a su postura política, véase Ford.

⁵⁵ Jonás es el nombre dado en el Viejo Testamento (aunque también aparece en el Corán) a un profeta del Reino de Israel que supuestamente vivió alrededor del siglo VIII a. C. La historia de Jonás es conocida por haber sido tragado por un pez o una ballena, dependiendo de la traducción, después de una tormenta en el mar que había sido producida por la furia de Dios tras su desobediencia. Se trata de un personaje relevante tanto en el cristianismo y el judaísmo como en el Islam.

Al parecer, para Childress *Leviathan* no puede ser considerada como un constructo de la imaginación debido al constante uso de trazos de realidad y a los “trucos” postmodernistas por los que Auster se deja seducir, al más puro estilo de Borges (Childress, web). A pesar de su acierto en hacer uso de esta estructura, el crítico considera que el autor no supera la prueba debido a su constante juego metaficticio, que impide que el lector disfrute del desarrollo de la trama. Childress, por otra parte, también advierte que Auster juega continuamente con las expectativas del lector, pero señala esta cualidad como un aspecto negativo de la novela cuando en realidad no es sino uno de sus atractivos.

La mayor parte de los críticos norteamericanos no quedaron satisfechos con los juegos retóricos de Auster en *Leviathan*. Para Amada Vaill, del *Chicago Tribune*, la nueva novela del autor de la Trilogía “[is] a story in the perfect syntax of a New Yorker article” (Vaill, web). Y para Kakutani, del *New York Times*, *Leviathan* es “[a] disappointing novel by a dextrous and prolific writer” (Kakutani, “How Ben Sachs Came to Blow Himself Up”, web). Esta periodista definió la compleja estructura de *Leviathan* como una serie de “improbable events ricocheting into one another, and connected by little more than the phrase ‘then something strange happened’” (Kakutani, “How Ben Sachs Came to Blow Himself Up”, web). En mi opinión, sin embargo, ninguno de los episodios reflejados en la novela están desconectados de la trama principal.⁵⁶

⁵⁶ La relación entre el autor y los críticos del *New York Times* nunca ha sido buena. Tras la publicación de *Sunset Park*, el periódico decidió vetar al autor y no volver a publicar ninguna reseña sobre su obra. El motivo no fue otro que el hecho de que en esa novela un personaje muere de un ataque al corazón mientras se encuentra leyendo dicho periódico. Por supuesto, se sugiere que muere debido a su lectura de este diario.

Grande dijo en España, en directa confrontación con la opinión de la periodista del *New York Times*, que *Leviathan* es “una conjugación perfecta entre palabra, narración y estructura” (Grande 73). Una opinión similar tiene Conte, para quien “*Leviatán* es un espléndido libro donde todo se apoya en todo” (Conte, “*Leviatán*”, 11). La novela de Auster parece funcionar como un juego de espejos en que unos elementos quedan reflejados en otros hasta llegar a producir en el lector una placentera impresión de totalidad pero, por otra parte, también una confusa sensación de vértigo textual. Danto afirmaba que, en *Leviathan*, “things are not always what they seem, our pleasure in reading the story is enhanced by the challenge of making other connections” (Danto, web). Y Auster, por su parte, parece comentar este asunto en la novela misma cuando el narrador dice, al enfrentarse al relato que escribe sobre Sachs, que los libros “are born out of ignorance, and if they go on living after they are written, it’s only to the degree that they cannot be understood” (Auster, *Lev*, 40).

El juego lingüístico que Auster lleva a cabo en esta novela, y a partir del que varias lecturas son posibles, vierte cierta responsabilidad en el lector, que ha de estar atento al desdoblamiento de cada uno de los elementos que encontramos en *Leviathan*. Quizás sea este uno de los motivos que llevaron a Hernández, en *El Mundo*, a decir que

fascinación, [es] la palabra más adecuada a los textos de Auster. Si éstos se leen de un tirón es debido a su poderosa capacidad de introducir al lector en un mundo carente de lógica. O de una lógica tan aplastante que termina por escaparse. (Hernández, “La reconstrucción del hombre ausente”, 10)

La multiplicidad de significados con que Auster integra cada uno de los elementos que forman la trama de su historia hace que la novela llegue a tener una estructura abismal, desplegando un sinfín de interrelaciones textuales que parecen ir más allá de las buscadas por el autor e invitan al lector a buscar nuevos caminos para contraponer historia y literatura, ficción y realidad, personalidad y espejismo.

Vaill considera que “Aaron’s (and Auster’s) *Leviathan* is a determinedly auteurist fiction. Much of the narrative is [...] Aaron’s narration-full of digression and explication” (Vaill, web). Y, sin embargo, en mi opinión tanto Vaill como Kakutani no entendieron que, de la misma manera en que el título de la novela funciona a varios niveles (novela de Auster, relato de Aaron, novela inconclusa de Sachs, libro de Hobbes), también otros elementos de la historia se hallan conectados con la trama principal aunque pudieran parecer secundarios. Este es el caso, por ejemplo, de los episodios en que Aaron narra la historia del anarquismo norteamericano de finales del siglo XIX. En uno de estos episodios, Aaron cuenta la primera visita de Kropotkin a los Estados Unidos en la década de 1890 y la reunión que mantuvo con Mrs. Jefferson Davis, viuda del presidente confederado. También hace referencia a los sucesos que llevaron a Berkman a escribir *Memorias carcelarias de un anarquista* así como a la relación que tuvo con Emma Goldman, calificada por J. Edgar Hoover, primer director del FBI, como una de las mujeres más peligrosas de América.⁵⁷

La relación de estos episodios no tendría sentido si no fuera por el hecho de que con ellas Aaron habla en realidad de Sachs. Es precisamente gracias a la inclusión de estos pasajes cómo se construye y perfila psicológicamente al personaje. Y sin ellos, el lector del relato de Aaron difícilmente podría alcanzar a entender los verdaderos motivos que impulsaron a Sachs a saltar de la página a los explosivos. Al mismo tiempo, Auster ofrece un comentario sobre la sociedad norteamericana del momento,

⁵⁷ Berkman fue un escritor judío que emigró a los Estados Unidos tras quedarse huérfano a los 18 años. Goldman, también de origen judío, emigra a los Estados Unidos tras un enfrentamiento con su padre, que pretendía casarla a los 15 años. Muy influidos por Johann Most, defensor de una acción decisiva por parte de unos individuos para inspirar la acción del resto, Berkman y Goldman quedaron definitivamente asociados al anarquismo tras ser detenidos durante la revuelta de los trabajadores que tuvo lugar en la Haymarket Square de Chicago el 4 de mayo de 1886, hecho que dio lugar a la conmemoración del primero de mayo, actualmente considerado en la gran mayoría de los países democráticos como el Día Internacional de los Trabajadores.

pues en 1992, pocos meses antes de la caída de la URSS, Estados Unidos sigue avanzando para ser la potencia mundial que oficialmente es desde 1996 y, pese a todo, también desde mucho antes. En España, Vila-Sanjuán calificó la novela, a este respecto, como “un adiós personal a los años de Reagan y Bush” (Vila-Sanjuán, “Entrevista a Paul Auster, autor de *Leviatán*”, 56). Y en efecto, una de las maneras de entender el idealismo que permea las páginas de esta novela es como una respuesta al conservadurismo de final de los 80 y principios de los 90. Conte, por su parte, también considera que un personaje como Sachs únicamente tiene sentido en el “contexto de una colectividad en deriva hacia el conservadurismo reaganiano” (Conte, “*Leviatán*”, 11).

En una entrevista, sin embargo, Auster mismo dice no creer que *Leviathan* sea tanto un adiós a esa época como un reflejo de un momento que todavía no había terminado, pues, según dice,

[m]ientras escribía el libro, Bush [“the Elder”] estaba en el poder, y yo no veía demasiado claro que ese periodo fuera a acabarse; aún podía durar mucho. Incluso ahora no estoy convencido de que esos tipos se hayan ido definitivamente, tal vez es una desaparición sólo temporal. (Vila-Sanjuán, “Entrevista a Paul Auster, autor de *Leviatán*”, 56)

En efecto, fue temporal, pues las condiciones en que se llevaron a cabo las elecciones presidenciales que llevaron a George W. Bush a la Casa Blanca en 2001, y la situación que se originó a raíz de los terribles atentados del 11 de septiembre en Nueva York con que se inauguró su primera legislatura, fueron tan solo el inicio de lo que años más tarde el autor definiría como una “guerra civil de las ideas” (Geli, web).

Como vemos, los sucesos que tienen lugar en *Leviathan* no son improbables como afirmaba Kakutani (Kakutani, “How Ben Sachs Came to Blow Himself Up”, web). Y no solo porque tengan una estrecha relación con el pasado y la memoria norteamericana del siglo XIX o con la situación política del momento en que se escribe

la novela, sino también por su conexión directa con el terrorismo doméstico estadounidense. A este respecto, Conte opina que *Leviathan* “trata de la Norteamérica más actual” (Conte, “*Leviatán*”, 11). Sachs es, en realidad, una recreación ficticia de uno de los personajes reales cuyos actos terroristas llenaban las páginas de la prensa norteamericana cuando Auster publica *Leviathan*. Theodore Kaczynski, nombre real del terrorista, había sido apodado por el FBI como “the Unabomber” (“University and Airline Bomber”) antes de que se conociera su verdadera identidad. Como Sachs en *Leviathan*, Kaczynski había tenido una vida plagada de éxitos después de graduarse en Harvard y doctorarse en Matemáticas en la Universidad de Michigan. Sin embargo, poco tiempo después de empezar a trabajar en la Universidad de California, Berkeley, abandona su puesto para mudarse, como emula Sachs en la ficción, a una cabaña sin luz ni agua corriente en las remotas tierras de Lincoln, Montana.

Allí vive durante varios años de manera autosuficiente, y en este tiempo aprende técnicas de supervivencia y diseña, posiblemente, el modo cruel en que va a “transmitir” su mensaje. De 1978 a 1995, Kaczynski envió 16 bombas a diferentes universidades y aerolíneas americanas, acabando con la vida de tres personas e hiriendo a otras veintitrés. Su objetivo fue denunciar la “deriva” tecnológica en que vivimos en la actualidad. El 24 de abril de 1995, “the Unabomber” envió una carta al *New York Times* en que prometía cesar el terrorismo si este periódico o el *Washington Post* publicaban su manifiesto, *Industrial Society and Its Future*.⁵⁸ Aquí Kaczynski augura el colapso

⁵⁸ La idea de aproximación a la verdad a que hacíamos referencia anteriormente está presente en Thoreau tanto como en Kaczynski. En su manifiesto, el terrorista explica la imposibilidad de ofrecer un relato más fidedigno de los hechos cuando dice: “Throughout this article we’ve made imprecise statements and statements that ought to have had all sorts of qualifications and reservations attached to them; and some of our statements may be flatly false. Lack of sufficient information and the need for brevity made it impossible for us to formulate our assertions more precisely or add all the necessary qualifications. [...] in a discussion of this kind one must rely heavily on intuitive judgment” (Kaczynski 30). Sin embargo, como Thoreau, también Kaczynski confía en que la verdad de su mensaje no se vea alterada, pues, según

económico y ecológico del mundo capitalista en un futuro no muy lejano, haciendo especial hincapié en la necesidad de volver a un modelo de vida primitivo si se quiere preservar el mundo natural y como única vía posible para que el ser humano recupere su libertad, ahora coartada como consecuencia de su dependencia tecnológica.

Kaczynski se remonta a la Revolución Industrial para buscar el origen del mal que afecta a la sociedad norteamericana. Según dice,

[t]he Industrial Revolution and its consequences have been a disaster for the human race. They have greatly increased the life-expectancy of those of us who live in “advanced” countries, but they have destabilized society, have made life unfulfilling, have subjected human beings to indignities, have led to widespread psychological suffering [...] and have inflicted severe damage on the natural world. The continued development of technology will worsen the situation. (Kaczynski 1)

Y, si uno de los objetivos terroristas del “Unabomber” fueron las universidades se debe a que, en su opinión, la enseñanza reglada tal y como la conocemos hoy priva al ser humano de su impulso originario a estar en constante sintonía con la naturaleza. Como dice más adelante,

[i]t isn't natural for an adolescent human being to spend the bulk of his time sitting at a desk absorbed in study. A normal adolescent wants to spend his time in active contact with the real world. Among primitive peoples the things that children are trained to do tend to be in reasonable harmony with natural human impulses. (Kaczynski 11)

Por otro lado, los progresos de la ciencia, una de las causas que lo llevaron a abandonar su vida académica, deben ser eliminados de la vida de los seres humanos aún cuando se trate de beneficiarse de los avances en el terreno de la medicina, pues “[y]ou can't get rid of the ‘bad’ parts of technology and retain only the ‘good’ parts” (Kaczynski 15).

Otro de sus objetivos fueron los aeropuertos, lo que está ligado a su oposición a la convivencia a gran escala propia de la gran urbe contemporánea:

dice más adelante, “[a]ll the same, we are reasonably confident that the general outlines of the picture we have painted here are roughly correct” (Kaczynski 30).

Among the abnormal conditions present in modern industrial society are excessive density of population, [...], excessive rapidity of social change and the breakdown of natural small-scale communities such as the extended family, the village or the tribe. It is well known that crowding increases stress and aggression. The degree of crowding that exists today and the isolation of man from nature are consequences of technological progress. (Kaczynski 6)

Kaczynski, activo por un periodo de tiempo muy similar al de Sachs en *Leviathan*, no fue detenido hasta 1995, lo que de nuevo incide en la probabilidad de los hechos que acontecen en la novela a pesar de la opinión de Kakutani. El hallazgo de explosivos caseros en su cabaña en Montana fue una prueba esencial contra el terrorista en el momento de su detención. Objeto de una de las investigaciones más costosas en la historia del FBI, desde 1995 “the Unabomber” cumple condena en una cárcel federal de máxima seguridad en Colorado.

A pesar de los terribles métodos con que Kaczynski quiso imponer sus ideas sobre la sociedad norteamericana, Auster debió quedar fascinado con las posibilidades literarias del personaje, sus conexiones con Thoreau y, por qué no decirlo, la coherencia de gran parte de sus propuestas.⁵⁹ Su evolución reformista parece ofrecer al autor un marco perfecto para recuperar la década de los 70 y las luchas antibélicas que sucedieron a la sangría que tuvo lugar en Vietnam. Al transferir al personaje a la

⁵⁹ Si bien a menor escala, Auster es conocido por haber mostrado reservas con respecto al uso cotidiano de la tecnología. Todas sus novelas han sido tecleadas sobre una Olympia SM-9 del año 76, que el autor nunca abandonó, a pesar de la democratización de las computadoras en los años 90. Su visión, un tanto fetichista, con respecto a su máquina de escribir lo llevó a publicar, junto al retratista Sam Messer, *The Story of My Typewriter* (2002). El autor se ha manifestado públicamente en contra del libro digital, y al parecer tampoco es usuario del correo electrónico, tal y como cuenta en *Here and Now: Letters 2008-2011*. Por otra parte, algunas reflexiones a este respecto aparecen en varias de sus novelas. En *Sunset Park*, Bing es un joven cuya palabra más utilizada cuando discute con sus amigos es “tangibility”. A cargo de una tienda en Brooklyn denominada “Hospital for Broken Things”, Bing repara máquinas de escribir manuales, relojes mecánicos, transistores de válvula o teléfonos de disco, con la intención de evitar que caigan en desuso y sean reemplazados por los dispositivos actuales de función múltiple.

ficción, sin embargo, Auster elimina cualquier rasgo que pueda identificar a Sachs con el terrorista, pero mantiene lo esencial: su compromiso con la política marginal.⁶⁰

Por otro lado, Auster proporciona al personaje el apodo de “the Phantom of Liberty” y elimina su faceta más trágica, haciendo que Sachs estalle réplicas de la Estatua de la Libertad en lugar de universidades y aeropuertos. La simbología de la Estatua ofrece al narrador mejores posibilidades literarias y un nuevo mensaje para Sachs: la hipocresía, la indiferencia y la corrupción de la idea de libertad en la Norteamérica actual, pues, según Sachs, “[f]reedom can be dangerous” (Auster, *Lev*, 39). El antibelicismo adquirido por Sachs durante su experiencia como objetor a la guerra se transforma en una violencia moderada con el fin de reclamar paz y libertad. Haciendo uso de un terrorismo estético que sirve al personaje como medida de presión y amparado por el anonimato que le proporciona su abandono de la vida en la ciudad, Sachs pide que América predique con el ejemplo y que la gente reemplace la falsedad por el sentido común: “Wake up, America”, dice en una de las notas que envía a la prensa, “[i]t’s time to start practicing what you preach. [...] Do something for your people” (Auster, *Lev*, 126).

En mi opinión, al eliminar los aspectos más trágicos del “Unabomber”, Auster pretende que los lectores reflexionen sobre su visión de la sociedad norteamericana y no se queden únicamente con su faceta como asesino. Como hiciera Truman Capote en *In Cold Blood* (1966), el narrador Auster/Aaron parece querer humanizar a Kaczynski. Con ello, el autor parece tener la intención de que los lectores se acerquen a su mensaje así como a la evolución ideológica que tiene lugar en la persona que se esconde tras el

⁶⁰ Kaczynski no es el único personaje real recreado en *Leviathan*. Maria Turner, unas de las mujeres con que Sachs mantiene una relación durante el periodo en que se encuentra desaparecido, es, en realidad, una recreación de la artista francesa conceptual y amiga de Auster Sophie Calle.

terrorista. Si aceptamos esta hipótesis como cierta, la posible heroicidad con que Auster describe a Sachs debió ser inaceptable para cierto sector de la prensa norteamericana. Y es que las similitudes entre Sachs y Kaczynski debieron ser más que evidentes para los primeros lectores de la novela, por lo que es realmente sorprendente que ningún periodista norteamericano del momento destaque el uso de este terrorista para ser reconstruido en la ficción.

La popularidad de Kaczynski cuando aparece *Leviathan* es fácilmente demostrable por el seguimiento que se hizo de cada uno de sus actos en la prensa así como por la publicación de su manifiesto.⁶¹ De este modo, el silencio alrededor de la ficcionalización de un personaje que no debió pasar inadvertido a ningún periodista puede responder, en mi opinión, a un propósito intencionado por parte de la prensa de ese país de despojar al verdadero Kaczynski de cualquier posible heroísmo con que se pueda percibir a Sachs en la novela (sobre todo si tenemos en cuenta que Kaczynski no es detenido hasta tres años después de la publicación de *Leviathan*). Al mismo tiempo, con esta novela posiblemente estamos ante la faceta más directamente política de un autor cuyos textos habían sido calificados de existencialismo abstracto (Eloy Martínez, web; Ferrero, 9). Nunca antes la realidad había estado tan presente en ninguna de las novelas del autor. ¿Por qué, entonces, no se afronta este hecho en la prensa? ¿Cuáles son los motivos que empujan a la prensa de los Estados Unidos a renunciar al carácter político de *Leviathan*?

⁶¹ Recientemente el caso ha vuelto a la prensa, pues en mayo de 2011 el “United States Marshals Service” quiso hacer dinero con una subasta online en que se vendían las pertenencias del “Unabomber”, desde una copia de su manifiesto hasta un par de zapatillas deportivas (Vinciguerra, web). Por otra parte, es común encontrar en los diarios norteamericanos titulares acerca del fallecimiento de quienes consiguieron sobrevivir a alguno de sus ataques (Vitello, web; Fox, web).

En el *Chicago Tribune*, Vaill escribía que “*Leviathan* has almost no politics in it” (Vaill, web), y Begley, por su parte, considera que “[Auster’s] philosophical inclination appeals to foreign tastes” (Begley, web). En España, por el contrario, son varios los críticos que hacen referencia al idealismo político en *Leviathan* y a su relación con la actualidad en Norteamérica. Para Eloy Martínez, “*Leviatán* se postula [...] como una novela política” (Eloy Martínez, web), y Sánchez Magro cree que, al construir los personajes de esta novela, “Auster ha conseguido dotarles de un mayor sentido ético en sus acciones” (Sánchez Magro 31). Conte, por su parte, la definió como “una historia perfectamente ideológica” (Conte, “*Leviatán*”, 11). Como podemos ver, las opiniones a este respecto a ambos lados del Atlántico son radicalmente distintas.

Uno de los españoles que argumenta con mayor precisión la vertiente política de Auster es Vila-Sanjuán en *La Vanguardia*, para quien *Leviathan* es el resultado de la era post-Vietnam. Aunque reconoce que esta guerra quizás no sea el tema principal de la novela, considera que el trasfondo político de su repercusión está presente a lo largo de todo el texto. Sachs, participante sin reservas del movimiento antiguerra, estuvo encarcelado diecisiete meses por su objeción y, como escritor, Vietnam parece haber dejado una marca indeleble en su literatura. Aaron considera a este respecto que “given that the war in Vietnam was still being fought then, and given that Sachs had gone to jail because of that war, it wasn’t hard to understand where his anger had come from” (Auster, *Lev*, 44). Pero esta ira, que en principio Sachs transforma en novelas, será la misma que haga que poco después las abandone.

Tras su “desaparición”, el destino de Sachs se cruza con el de Reed Dimaggio. Para este personaje, la guerra ha sido un factor determinante en su vida, pues fue reclutado en combate para una banda de espías y ahora se dedica a poner bombas en

empresas madereras. A pesar de haber sido una persona extremadamente inteligente, “the war had turned him inside-out, [...] he’d left the army with a new understanding of America, of politics, of his own life” (Auster, *Lev*, 252). Turner, por su parte, cuenta a Sachs que Dimaggio “had fought in Vietnam, but whether he had been drafted into the army or had enlisted wasn’t clear anymore” (Auster, *Lev*, 183). Sin embargo, en el momento en que Sachs asesina a Dimaggio por defender al joven Dwight, el destino del escritor da un giro final hacia la radicalidad. Los efectos devastadores que la guerra había tenido en Dimaggio, en Sachs se transforman en idealismo. Como vemos, la manera en que Auster se acerca a las consecuencias del conflicto en los ciudadanos norteamericanos es a través de personajes antagónicos, ya que los destinos de Sachs y Dimaggio son totalmente opuestos y, sin embargo, posturas tan diferentes los llevan a un mismo lugar. “It fascinated me”, reflexiona Sachs, “to think that I’d gone to prison because of that war —and that fighting in it had brought him around to more or less the same position as mine” (Auster, *Lev*, 252).⁶²

Por otro lado, Vietnam no es más que una nueva manifestación de la costumbre de Auster en integrar datos biográficos en sus novelas. En sus años de estudiante en Columbia (1965-1969), el autor vivió en primera persona el movimiento antibelicista. Según cuenta en *Hand to Mouth*, “[t]he campus became a war zone of demonstrations, sit-ins, and moratoriums. There were riots, police raids, slugfests, and factional splits. Rhetorical excesses abounded, ideological lines were drawn, passions flowed from all sides” (Auster, *HM*, 42-43). Durante sus años de estudiante, la vida del autor giró en torno a dos ejes principales: los libros y la guerra de Vietnam. Cuando en 1967 se

⁶² No es la última vez que la Guerra de Vietnam tiene una presencia destacada en Auster. Para Joana Briscoe, también en *Invisible* (2009) “[t]he subject of Vietnam is ever present” (Briscoe, web), pues como Sachs en *Leviathan*, en esa novela “Born is a man of contradictory and frequently explosive political opinions” (Briscoe, web).

marcha a París con el “Columbia’s Junior Year Abroad Program”, Auster, según afirma, había pasado dos años “living in a delirium of books” (Auster, *HM*, 37). “Nearly everything that is still important to me”, dice el autor, “in the way of literature and philosophy, I first encountered during those two years” (Auster, *HM*, 37). Una vez en París, sin embargo, descubre que ha de tomar cursos de lengua en vez de aquellos con los que había soñado (con Roland Barthes, por ejemplo), y esto le lleva a abandonar la universidad. Su vuelta a los Estados Unidos en ese momento, sin embargo, significaba ser reclutado para ir a la guerra o ingresar en prisión.

A pesar de todo, finalmente ninguna de estas opciones tuvo lugar gracias a que, aunque había abandonado el programa de estudios que le permitía estar en París, a su regreso Auster fue finalmente readmitido en la Universidad de Columbia. La implicación del autor en el movimiento antiguerra en esos años no fue más allá de un incidente cuando participaba en la ocupación de un edificio en el campus, por lo que fue arrestado y pasó una noche en la cárcel. Auster no sintió la inclinación de formar parte de una actividad tan grupal como fueron aquellas protestas porque, en sus propias palabras, “I could never quite bring myself to climb aboard the great ship *Solidarity*. For better or worse, I went on paddling my little canoe” (Auster, *HM*, 32). Su experiencia de aquellos años, sin embargo, tiene una incidencia directa sobre *Leviathan*, siendo esencial para entender la actitud de Sachs y Dimaggio frente a la sociedad. Conte dijo a este respecto que “[s]i esto no es un análisis en profundidad del fracaso y autodestrucción de la generación liberal norteamericana de los años sesenta es que, en verdad, nada puede ser bien entendido jamás” (Conte, “*Leviatán*”, 11).

Robert Saladrigas, por su parte, reparaba en el aspecto político de la novela al definir la historia de Sachs como “una mezcla de extravío, [...] heroísmo, [...],

crueldad, idealismo extremo [y] frustración” (Saladrigas, “Olor a azufre”, 39). También, como en otras ocasiones, este crítico de *La Vanguardia* se centra en legibilidad de las novelas de Auster para justificar su popularidad en España, pues, según dice,

todas las novelas que conozco de Paul Auster poseen en común el enorme mérito de ser extraordinariamente legibles. Obligan no sólo a leerlas poco menos que de un tirón, sin apenas respiro en la avidez, sino que además llevan al lector a perder la conciencia individual para diluirla en lo leído. (Saladrigas, “Olor a azufre”, 39)

Grande dijo a este respecto en *El Urogallo* que, con *Leviathan*, Auster “continúa atrapando al lector, desde la primera hasta la última página” (Grande 73). Uno de los factores que en mi opinión contribuyen al carácter absorbente de *Leviathan* es el uso del misterio. El comienzo de asemeja al de una historia de detectives: “Six days ago, a man blew himself up by the side of a road in northern Wisconsin. There were no witnesses” (Auster, *Lev*, 1). Y a partir de aquí, Auster invita al lector a descubrir el enigma de quién es este hombre y cuál es la causa de su muerte.

El lector se ve arrastrado entonces por el ritmo vertiginoso con que se desenvuelve la narración, pues ya en el segundo párrafo de la novela el narrador advierte de la apertura de la investigación y la dificultad de que prospere debido a que toda la documentación encontrada es robada o ha sido falsificada, el coche es robado, y no existen huellas dactilares debido a que todo es un amasijo de hierros y las manos del hombre han quedado desintegradas tras la explosión. Aprovechando la apertura de esta investigación, el narrador lanza nuevos enigmas al lector: “As far as I’m concerned, the longer it takes them the better. The story I have to tell is rather complicated, and unless I finish it before they come up with their answer, the words I’m about to write will mean nothing” (Auster, *Lev*, 2). El lector se ve abocado a preguntarse quién es el narrador, de qué conoce al hombre que ha sido hallado muerto y por qué nos hace esta advertencia.

Aaron, de quien aún no conocemos su identidad, se ha negado a colaborar con el FBI, lo que sin duda despierta sospechas con respecto a su modo de actuar. Por otro lado, la advertencia sobre la no significación del texto en caso de que la policía sea más rápida que el escritor da al texto mayor significación de la que tenía hasta entonces. La avidez con que leemos *Leviathan* parte del deseo de dar una respuesta a todas las preguntas de Auster lo antes posible.

Teniendo en cuenta que estos fragmentos pertenecen a los dos primeros párrafos, la existencia de la novela misma, aún no leída, promete una resolución que desvela la consecuencia de unos hechos que aún desconocemos. Auster lanza piezas sueltas de un puzzle que solo conseguiremos desvelar si reunimos todas las piezas restantes, que pueden o no estar diseminadas en el texto. Este comienzo, en el que se nos cuentan las consecuencias desastrosas de una historia antes de que conozcamos la historia en sí misma y podamos juzgar los hechos, consigue que los lectores entren fácilmente en la narración. Sin embargo, el misterio en *Leviathan* no termina aquí. A lo largo de todo el camino, Auster continúa salpicando la historia con nuevas desapariciones, giros inesperados y encuentros fortuitos que servirán para mantener nuestro interés hasta el final. El narrador habla, por ejemplo, de los rituales de María antes de conocer al personaje, despertando en nosotros la curiosidad por su aparición. Hace referencia, también, a la desaparición de Sachs antes de narrar qué hizo durante los años en que él y Aaron tuvieron contacto. Y sin embargo, a pesar del uso del misterio, para Edelman, “it would be a serious misnomer to call him a mystery novelist” (Edelman, web). El crítico opina que en *Leviathan* el único elemento detectivesco que encontramos es que Sachs, como Thoreau, es un buscador de la naturaleza de la identidad. Pero, como vemos, hay otros elementos en la narrativa que la emparentan con este género literario.

Según Saladrigas, la avidez con que leemos las páginas de Auster se debe a la extensa formación literaria del autor, que usa todos los elementos que conoce para enriquecer su texto: “Auster [...] es divertido y a la vez inquietante. [...] [A]pasiona desde el mismo arranque, [y] para ello, recurre a todo aquello que la tradición pone a su alcance” (Saladrigas 39). Estos ingredientes de la tradición a que se refiere no son sino la literatura de género: la novela de detectives ya mencionada, así como el melodrama y la novela de aventuras. Y aunque Saladrigas no lo menciona, también hay en *Leviathan* elementos de la picaresca, por ejemplo el tipo de vida que lleva Sachs tras su desaparición, caracterizada por la itinerancia. Danto observó a este respecto que,

[L]ike other Auster antiheroes, Sachs chooses itinerancy as his plan of action. He finds flight the sole elixir for spiritual pain; the endless road seems the only viable destination. Where he ends up is less crucial than what he discovers along the way. (Danto, web)

Otros rasgos de la picaresca que encontramos en esta novela son la narración en primera persona y su carácter biográfico, dos características que en este caso están puestas al servicio de la vida de Sachs y no de la del narrador, como sería habitual en dicho género. Pero el rasgo que más acerca *Leviathan* a la picaresca es la presencia de un “caso” que debe ser resuelto. Si en el *Lazarillo* el “caso” es la posible infidelidad de la mujer del narrador con el Arcipreste, Auster da un giro metafísico a este elemento y hace que el enigma sea la verdadera naturaleza y la personalidad de Sachs.

Saladrigas, por otra parte, señala que el uso del melodrama es una manera de construir la propia biografía del autor en la narración. De ello encontramos un buen ejemplo en relación a la familia, ya que Aaron es un escritor divorciado y padre de un niño de cinco años con su anterior esposa (como entonces también lo era Auster). “[T]he Little boy”, dice Aaron, “was clearly suffering from my absence, and I held myself responsible for his bad dreams, his bouts with asthma, his tears” (Auster, *Lev*,

87). No cabe duda de que estos personajes tienen una correspondencia con la vida real del autor si tenemos en cuenta que el nombre del narrador, (P)eter (A)aron, es un reflejo de su propio nombre, y el del hijo (D)avid, del nombre de su hijo, Daniel Auster. Claire Lui ha dicho a este respecto que Auster es conocido “[for] transforming [life] into something else” (Lui, web). Por otra parte, el melodrama también es usado al hablar de la atracción del narrador por Fanny, mujer de Sachs, y de la que Aaron ya había estado enamorado en su juventud. Aunque en los últimos años tanto Sachs como Aaron han tenido una vida sentimentalmente estable, este aún se refiere a ella diciendo: “I was still too awed by the strength of my feelings” (Auster, *Lev*, 94-5).

Otra herramienta de la tradición que usa Auster es el género de aventuras, y no únicamente en las peripecias que le suceden a Sachs desde que decide abandonar su vida acomodada en Manhattan; también lo evoca el modo de vivir de todos los personajes que le rodean en esa etapa de su vida. El viaje que hace Maria por los Estados Unidos, por ejemplo, se nos describe de la siguiente manera:

She bought herself a secondhand Dodge van and took off on a tour of the American continent, staying for exactly two weeks in each state, finding temporary work along the way whenever possible —waitressing jobs, migrant farm jobs, factory jobs, earning just enough to keep her going from one place to the next. (Auster, *Lev*, 68)

En definitiva, lo que Saladrigas constata al referirse a todos estos géneros que Auster combina en *Leviathan* no es otra cosa que la naturaleza postmodernista de la novela, cuya composición es un pastiche de diferentes tradiciones que el autor, gracias a su formación literaria, combina con maestría.

Desde que Cervantes escribiera *Don Quijote*, cuanto menos, la hibridez textual ha sido considerada un síntoma de genialidad; o, al menos, así lo consideran los críticos españoles, que se apoyan en la hibridez genérica de *Leviathan* para resaltar las

cualidades narrativas del autor. Otro rasgo generalmente considerado posmoderno, y que también encontramos en la novela, es la autorreferencialidad. Así, la mezcla de géneros de *Leviathan* a que hace referencia Saladrigas está presente en la novela misma cuando Aaron describe *The New Colossus*, la novela de Sachs, como “a fabulous contraption with blinking lights and ninety-eight different sound effects” (Auser, *Lev*, 42). Con este comentario metatextual, Auster señala la misma idea de “conglomerado” a que se refiere Saladrigas como base estructural para la novela.

Sin embargo, si para la crítica española las características posmodernas de *Leviathan* son la fuente de su atractivo, para la crítica norteamericana este tipo de recursos parecen entorpecer el desarrollo de la narración. Según Childress,

Auster has not abandoned his post-Borges-modernist bag of identity tricks, [...] All these devices are cleverly handled, but ultimately work against our immersion in the story. At crucial moments, the author reminds us that we are reading a novel. Characters open their mouths and Authorspeak comes out. (Childress, web)

Kakutani, por su parte, también considera que este tipo de recursos no ayudan a la agilidad de la lectura, pues “while many of the incidents in *Leviathan* are entertaining, even gripping, they do not add up to a persuasive story” (Kakutani, “How Ben Sachs Came to Blow Himself Up”, web). James Wood, por su parte, se refiere al estilo de las novelas del autor cuando afirma que “[a]lthough there are things to admire in Auster’s fiction, the prose is never one of them” (Wood, web). Entre los articulistas norteamericanos, quizás Barone fue el único en mostrarse partidario de *Leviathan*, y escribió en *Review of Contemporary Fiction* que “there is an urgency to this book. Its essence —whatever it may be— is essential to the present moment” (Barone, “*Leviathan*”, 193).

Es España, *Leviathan* supone la confirmación de Auster como uno de los escritores norteamericanos contemporáneos de mayor interés. Para Conte, es “[u]na espléndida novela, sin duda una de las mejores de la temporada, repleta de *furor y de ruido*, desde luego, pero también de fría y deslumbradora maestría” (Conte, “*Leviatán*”, 11; énfasis añadido). Afirma, además, que en España fue un “considerable éxito de crítica” (Conte, “*Leviatán*”, 11). La visión general sobre esta novela en nuestro país, y su mayor accesibilidad, parece llevar a los críticos a concluir que Auster “es un escritor cada vez más seguro de su arte para contar historias” (Sánchez Magro 31). Se comenta, además, que *Leviathan* ha ayudado a la expansión de los lectores del autor, pues, para Vila-Sanjuán, “Auster ha roto la cáscara que como autor de culto le protegía del gran público y sus novelas alcanzan tiradas respetables” (Vila-Sanjuán, “Entrevista a Paul Auster, autor de *Leviatán*”, 56).

También resulta sorprendente que el hecho de no tener muchos lectores en los Estados Unidos sea un rasgo positivo para algunos críticos españoles. Conte, por ejemplo, valora a Auster porque “no es un escritor mayoritario en su país, [y] está muy lejos de ser uno de esos ‘best-sellers’ al uso a los que la edición norteamericana nos tiene tan —mal— acostumbrados” (Conte, “*Leviatán*”, 11). Finalmente, Vila-Sanjuán asegura que, con esta novela, “[l]a buena estrella de Paul Auster no cesa de emitir brillo” (Vila-Sanjuán, “Entrevista a Paul Auster, autor de *Leviatán*”, 56), y concluye señalando su especial acogida en Europa, ya que, según dice, “[e]ste escritor norteamericano, que aún no ha cumplido los 50, lleva camino de convertirse en el escritor estadounidense por excelencia de la generación posterior a la de Norman Mailer. Al menos para los europeos” (Vila-Sanjuán, “Entrevista a Paul Auster, autor de *Leviatán*”, 56).

2. 6. *Mr. Vértigo*, o el misterio de la creación literaria.

A pesar de estar escrita al estilo del cuento popular propio de los hermanos Grimm, Collodi o Perrault, *Mr. Vertigo* puede ser considerada como una de las historias más metaficticias de Auster, pues en el corazón de la novela reside una metáfora que equipara la capacidad de levitar de un chico adolescente con el proceso de creación literaria. El deseo de volar está unido a los anhelos y pulsiones más íntimas del ser humano, ya que la fascinación intrínseca que el vuelo en sí posee y las connotaciones no solo literarias que implican la libertad, la levedad y la ascensión, hacen que no resulte extraño, como señala A. G. Galiano en la revista *Reseña*, que “un escritor como Auster, atento en su obra narrativa a ese resquicio a través del cual se cuela ‘lo sagrado’, el misterio, la música del azar, haya elegido este tema como soporte y motivo de su última novela” (Galiano 36). En base a esta metáfora *Mr. Vertigo* es un gigantesco tratado sobre la escritura al mismo tiempo que una extensa biografía creativa del autor y una reflexión acerca de las inseguridades y el vértigo que la página en blanco provoca.

El origen de la sexta novela de Auster fue un relato del mismo nombre escrito poco antes que *Mr. Vertigo* y publicado en la revista norteamericana *Grand Street* en el verano de ese mismo año. Este relato cuenta la historia de un chico de Saint Louis, Missouri, que aprende a levitar en el aire gracias a las enseñanzas del maestro Yehudi. Para la novela, Auster mantiene intactas las características formales del texto así como la línea argumental principal. La historia sigue girando alrededor de la vida de un protagonista llamado Walter Claireborne Rawley, con especial énfasis en su última infancia y primera juventud y con una narración en primera persona. Como es de esperar, la novela ofrece una mayor profusión de detalles acerca de la infancia de Walt, un muchacho huérfano que vive con sus tíos y pasa la mayor parte del tiempo

deambulando por las calles de Saint Louis, así como sobre el duro entrenamiento a que lo somete el maestro Yehudi, quien, tras enseñarle a levitar en el aire, lo convierte en una celebridad que actúa en los escenarios más importantes de la Norteamérica del “vaudeville” durante la última parte de los años 20 del siglo pasado.

Una de las novedades de la novela con respecto al relato, más allá de la inclusión de numerosos personajes secundarios y el evidente desarrollo estructural de la historia, es dar al lector información acerca del presente del narrador. Al final de la novela sabemos que Walt reflexiona sobre su pasado en 1992 a la edad de 77 años. A este respecto, Anatxu Zabalbeascoa señaló en *La Vanguardia* que “en *Mr. Vertigo* ha cambiado mucho el narrador” (Zabalbeascoa 69). Una de las causas para este cambio son las propias características del protagonista, pues si hasta este momento en las novelas de Auster los narradores eran hombres de mediana edad, entre ellos Nashe en *The Music of Chance* o Fogg en *Moon Palace*, así como una mujer, Blume en *In the Country of Last Things*, nunca antes habíamos escuchado la voz de un anciano.

Por otro lado, el narrador típico del autor hasta este momento es alguien que mantiene dolorosas luchas internas mientras trata de encontrarse a sí mismo impulsado por el deseo de querer seguir el camino que le dicta su espíritu y preocupado por proceder con paso firme y de manera correcta de acuerdo a sus principios, lealtades y compromisos. Walt, sin embargo, parece estar lejos de las búsquedas metafísicas que caracterizan a Quinn o Fogg, pues este adolescente de Missouri está más interesado en cosas como el placer, el poder o el dinero. Este narrador lleva un tipo de vida más corriente que otros personajes del autor. Especialmente en su etapa de madurez, Walt se nos presenta como un “hombre común”, lleno de defectos y preocupaciones mundanas. Tras su periplo como celebridad, lleva una vida nada ejemplar, en la que regenta un

“nightclub” llamado “Mr. Vertigo”, se relaciona con los mafiosos más poderosos durante los años de la Ley Seca, se introduce en el submundo del crimen organizado en Chicago, es juzgado por asesinato, pasa por un periodo de alcoholismo y mantiene una relación sentimental con la que fuera amante de su maestro, Mrs. Witherspoon. Como vemos, no se trata del personaje típicamente atormentado que caracteriza al autor y que se refugia dentro sí mismo como vía de escape porque carece de las habilidades necesarias para desenvolverse en el mundo que le rodea.

Para José María Latorre, en *Quimera*, esta novela “pone en marcha un poderoso mecanismo evocador jugando con las convenciones de la novela de aprendizaje” (Latorre 71). Y es que, realmente, el desarrollo del niño a través de etapas muy diferentes en las que debe desenvolverse en la sociedad acerca esta novela al género del “bildungsroman”, como ya sucediera en *Moon Palace*. En *Mr. Vertigo*, sin embargo, el desarrollo del protagonista parece más esencial a la historia que en aquella otra novela por la simple razón de que su propio nombre da título a la novela. Por otro lado, el hecho de que tengamos a un anciano reflexionando sobre su pasado confiere a *Mr. Vertigo* una perspectiva de totalidad que no teníamos en *Moon Palace*, lo que también hace que su evolución sea uno de los aspectos principales de la novela.

Muchos narradores anteriores de Auster podrían ser definidos como víctimas de su destino. Este es el caso de Quinn en *City of Glass*, Blue en *Ghosts* o Sachs en *Leviathan*. En *Mr. Vertigo*, sin embargo, desde el comienzo de la historia, y aun siendo un niño, Walt parece tener una increíble capacidad para moldear el devenir de los acontecimientos siempre en su propio beneficio y con ello ser dueño de su futuro: “I had always been so fast, so quick to pounce on opportunities and turn them to my advantage” (Auster, *MV*, 278). Este narrador también difiere de otras novelas de Auster

en el uso que hace de la lengua, que ahonda en el lenguaje popular y se inspira en un argot ya pasado de moda. Jay Cantor decía en el *New York Times* que *Mr. Vertigo* “adopts a more vernacular style than usual” (Cantor, web). Una opinión parecida parece tener Joanna Scott en *Los Angeles Times*; para ella, “*Mr. Vertigo* is surely one of Auster’s most [...] confident novels in its use of vernacular” (Scott 2). En efecto, Walt habla con un estilo muy particular y que trata de rescatar la lengua urbana del Sur de los Estados Unidos en los comienzos del siglo XX. Este empleo del lenguaje viene afianzado, además, por las propias características del personaje, quien es consciente del argot que usa, o “jazzy talk”, cuando dice: “I was a boogie-toed prankster, a midget scatman with a quick tongue and a hundred angles” (Auster, *MV*, 15).

Adam Begley también destaca que “Walt’s voice [...] provides more than enough pep”, pues, aun siendo un muchacho, “Walt is a dictionary of hard-boiled colloquialisms” (Begley, “Levitating for Dollars”, 4). La crítica norteamericana ha visto en este uso del lenguaje un intento de llegar a un mayor número de público, pues, también según Begley, “slang makes Auster seem too eager to please the crowd” (Begley, “Levitating for Dollars”, 4). Una opinión parecida tiene Jonathan Yardley, en el *Washington Post*, cuando afirma que la novela ha sido escrita “as a calculated play for a larger readership” (Yardley 3). Las palabras de ambos reconocen un uso particular de la lengua en *Mr. Vertigo*, y, sin embargo, parecen considerarlo, más que un acierto de la novela, un defecto del autor, que habría decidido cambiar de táctica en busca de un público más amplio. A mi juicio, sin embargo, este uso de la lengua está plenamente justificado por las características del personaje.

En España, el uso que hace Auster de la lengua vernácula no ha llamado demasiado la atención de los críticos, y eso a pesar de que De Juan presenta a un Walt

tan agudo y mal hablado como el de Auster cuando dice, por ejemplo, “[n]o tuve huevos para llevar más lejos la conversación” (Auster, *Mr. Vertigo*, 64). Y aunque Walt es, en cierto modo, un personaje enteramente nuevo en el universo literario de Auster, no es cierto que sea una ruptura absoluta con otros anteriores, pues en algunos aspectos mantiene con ellos una estrecha relación. Una de estas similitudes es que, como Sachs en *Leviathan*, Walt tampoco parece aceptar la sociedad en que le ha tocado vivir. A este respecto, el nuevo protagonista de Auster se acerca al Barón Rampante, protagonista del cuento del mismo nombre de Italo Calvino, que vive saltando de árbol en árbol porque no desea afrontar el mundo que le rodea.

Otro aspecto que conecta a Walt con el personaje típico austeriano es su cercanía a la creatividad. Zabalbeascoa considera que “Walt [...] reflexiona sobre la necesidad de cambiar, de ponerse a prueba constantemente, aun a riesgo de perder la fidelidad del público” (Zabalbeascoa 69), una reflexión que quizás debamos atribuir al propio autor si tenemos en cuenta el momento de su carrera en el que se encuentra. Auster mismo aludía a esta caracterización de Walt al decir que “permanecer en un lugar mucho tiempo adormece la creatividad y resulta peligroso. [...] el trabajo creativo no consiste en intentar perfeccionar un método. [...] Se trata de explorar para ofrecer más” (Zabalbeascoa 69). Además de una síntesis de la propia vida de Walt, que ha explorado casi todos los ámbitos de la época en que le ha tocado vivir, las palabras del autor parecen una reflexión sobre su propia relación con la escritura.

Otro de los rasgos que unen a Walt con anteriores personajes de Auster es la búsqueda constante de un hogar. Barone ha dicho que, en Auster, “from *The Invention of Solitude* to *Mr. Vertigo*, characters have searched for a home” (Barone, *Beyond the Red Notebook*, 21). Si en *The Invention of Solitude* tenemos a un narrador desolado por

el fallecimiento de su padre y que reflexiona sobre las consecuencias que tiene en su vida su recién estrenada paternidad, en *The New York Trilogy* gran parte de la confusión que rodea a los personajes puede atribuirse a la desaparición repentina de la familia o la mala y cruel relación que se establece entre progenitores e hijos, como es el caso de los Stillman. La historia de Blume, en *In the Country of Last Things*, también es un grito desesperado por encontrar a su hermano William, cuya ausencia tiene el propósito de transmitir al lector la angustia del personaje. En *Moon Palace*, encontramos una visión de la familia como deseo en la relación que mantienen Fogg y su maestro Effing, aun no sabiendo que en realidad el segundo es el abuelo del primero.

Esta continuidad a partir de la cual todas las novelas de Auster exploran la idea de la familia y la obsesión con la figura paterna son temas ampliamente desarrollados en *Mr. Vertigo*. Se trata de una de las características de la novela que más ha llamado la atención de la crítica de nuestro país, especialmente en función de la idea de familia alternativa que presenta. Para Zabalbeascoa, “[e]n *Mr. Vertigo* aparece un nuevo concepto de familia. No la familia biológica, la que viene dada, sino otra que se puede elegir” (Zabalbeascoa 69). Y lo cierto es que hasta los nueve años Walt ha vivido con sus tíos, el cruel Uncle Slim y la indiferente Aunt Peg. Pero sus familiares directos, únicos que ha conocido el muchacho, no dudan en venderlo al maestro Yehudi, un judío húngaro que acaba de llegar a los Estados Unidos desde Budapest a través de Brooklyn.

En casa de sus tíos Walt nunca ha sentido el calor familiar, lo que le lleva a deambular constantemente por las calles de Saint Louis muy al estilo del pícaro que hemos visto en novelas anteriores. En una de estas ocasiones encuentra al carismático y quasi-religioso Yehudi, junto al que experimenta, por primera vez, la sensación de tener una familia. Los miembros de esta nueva familia son Mother Sioux, una mujer nativo-

americana y descendiente de Sitting Bull, Aesop, un muchacho afro-americano de la misma edad que Walt y cuya precocidad le lleva a ser becado por la Universidad de Yale, y el propio maestro.⁶³ La nueva familia, que como decimos está compuesta por un afro-americano, una descendiente de Sitting Bull, un judío inmigrante y un niño blanco y que parece representar la configuración racial y social de los Estados Unidos, no ha sido recibida con entusiasmo por la crítica norteamericana, que ha visto en ella “[a] flamboyant American set” (Cantor, web).

Inicialmente, el joven Walt, “[a] white trash nobody without a pot to piss in” (Auster, *MV*, 86), según se define el narrador a sí mismo, muestra una enorme resistencia ante la perspectiva de convivir con los acompañantes del maestro Yehudi, lo que produce algunos de los comentarios más sarcásticos del personaje y una oportunidad para el autor de hacer gala de una prosa completamente nueva. Realmente incómodo con la situación, Walt llega a intentar escapar de la granja en que viven hasta en tres ocasiones diferentes. Pero primero la enfermedad, después una gran nevada y finalmente las pocas opciones de supervivencia que tiene un muchacho de nueve años desplazado desde su ciudad natal hasta Wichita, Kansas, hacen que Walt siempre vuelva a la granja en que el maestro vive con los demás. No es sino con el tiempo que el muchacho comienza a aceptar progresivamente a sus compañeros, y aquí es donde parece que la crítica norteamericana ha mostrado mayores reticencias, al considerarlo poco verosímil. En opinión de Scott,

⁶³ Aesop (620–564 a. C.), o Esopo en castellano, fue el nombre de un fabulista griego cuya existencia, a pesar de los pocos datos que existen sobre su vida, está avalada por autores como Aristóteles, Plutarco y Herodoto. En las estatuas helénicas que supuestamente lo representan aparece deformado, como el personaje de Auster, pues según se dice en la novela sufre raquitismo. De acuerdo al texto anónimo “El romance de Esopo”, este escritor griego podría haber nacido esclavo en Tracia y haber llegado luego a conseguir la libertad debido a su astucia y genialidad. El personaje de Auster no solo parece tomar el nombre de este escritor, sino también su descripción física así como su trágico final, ya que en la novela finalmente es asesinado por el Ku Klux Klan.

Walt gives up his dangerous bigotry as easily as an old coat, replacing it with loyalty and deep respect. The snarling, distrustful boy suddenly becomes likable, a transformation that ends up seeming more unreal than his levitations. (Scott 2)

Esta opinión de Scott es muy similar a la que también mantiene Frank McConnell en el *Boston Globe* (McConnell 25).

En mi opinión, sin embargo, el cambio de actitud en Walt con respecto a su nueva familia no resulta tan abrupto como hace ver la crítica norteamericana. Como Sachs en *Leviathan*, su actitud hacia el mundo que le rodea cambia tras un periodo de enfermedad y reflexión. El muchacho puede ser rudo y no tener educación, pues el maestro Yehudi lo describe como un “pus-brained ragamuffin from honky-tonk row” (Auster, *MV*, 36) y Conte como “un golfillo huérfano, díscolo y rebelde” (Conte, “*Mr. Vertigo*”, 11). Y ciertamente, Walt es duro de ideas y tiene una lengua mordaz. Pero esto no significa que no sea sensible al afecto del que ha carecido toda su vida y que de forma repentina recibe de quienes no esperaba que pudieran dárselo. Como señala Manuel Górriz Villarroya, si Walt acepta a Aesop y Mother Sioux es porque, durante el despiadado entrenamiento a que lo somete el maestro Yehudi, ambos “le apoyaron como si fueran carne de su carne” (Górriz Villarroya 165).

En lugar de la genética y la biología, *Mr. Vertigo* explora las circunstancias y el deseo como origen de la familia. Y aunque Walt no acepta la nueva compañía de manera automática, finalmente lo hace no tanto por un cambio repentino en el muchacho como por la humanidad que encuentra en ellos y por la constante labor educativa del maestro Yehudi, quien no únicamente instruye a Walt en la levitación sino que también llega a ser su guía espiritual. La inquebrantable autoridad del maestro termina por convencer a Walt de que sus nuevos compañeros son su familia cuando le dice cosas como que “[a]ll men are brothers, and in this family everyone gets treated

with respect. That's the law. If you don't like it, lump it. The law is the law, and whoever goes against it, is turned into a slug and wallows in the Earth for the rest of his days" (Auster, *MV*, 14).

Por otro lado, parte de la estrategia que lleva a cabo el maestro para que Walt acepte a Aesop y Mother Sioux consiste en no imponer una relación afectiva sino en darlos a conocer al muchacho. Y es que una de las características de *Mr. Vertigo* es la descripción minuciosa de los personajes, a pesar de lo cual algunos críticos norteamericanos consideran que hay poco desarrollo en la caracterización. Cantor cree que Aesop, frente a Walt, "is neither worshiped nor applauded (or much developed as a character)" (Cantor, web), opinión que contrasta claramente con la de Juristo en *El Mundo* cuando valora la novela por la "introducción de algunos secundarios de marcado carácter y cuya perdurabilidad está lo suficientemente medida para dejar al lector el regusto de sus personalidades en la boca" (Juristo, "El maestro y el iniciado", 55).

Según el maestro Yehudi, quien se ha encargado personalmente de la educación del muchacho, Aesop podría llegar a ser "a shining example to all the downtrodden black folks of this violent, hypocritical country" (Auster, *MV*, 89). En sus palabras podemos observar de nuevo cómo uno de los personajes de la novela insiste en la hipocresía de la sociedad norteamericana, uno de los aspectos contra los que protestaba Sachs en *Leviathan*. Cantor, sin embargo, cree que este comentario se dice en la novela "without apparent irony on anyone's part, even Paul Auster's" (Cantor, web). Si bien no termino de entender exactamente a qué se refiere el crítico en esta ocasión, sus palabras me hacen pensar que a lo mejor considera la novela de Auster poco realista en el aspecto racial por la rápida ascensión de Aesop durante los años 20.

Pero si Aesop termina siendo como un hermano para Walt, Mother Sioux es para el muchacho lo más cercano a una madre. También llamada Sister Ma (Auster, *MV*, 33), Mother S. (Auster, *MV*, 56) o “She Who Smiles like the Sun” (Auster, *MV*, 74), Mother Sioux es un personaje cuya identidad femenina sirve de catalizadora para la inserción del pequeño en el mundo de lo mítico, llegando a ser tan fundamental en su formación humana como las enseñanzas del maestro Yehudi. La primera vez que Walt se encuentra con Mother Sioux, el maestro le advierte: “She might be fat and toothless, but she’s the closest thing to a mother you’ll ever have” (Auster, *MV*, 12). Carlos Azevedo ha explorado la presencia del personaje en la novela y la enorme influencia que tiene sobre el protagonista, ante lo que concluye: “Mother Sioux strikes the reader as a matrix of knowledge, a voice that teaches Walt how to read the world, how to articulate it, how to survive and die in it” (Azevedo 120).

Mother Sioux enseña a Walt una de las lecciones más útiles para el muchacho tanto en el ejercicio de la levitación como posteriormente en la escritura, y esa lección no es otra que aprender a dejar de ser uno mismo. Descendiente de Sitting Bull, en su infancia en los años 80 del siglo XIX Mother Sioux había sido testigo de la “Ghost Dance”, un ritual cuyo carácter mágico, según el personaje, era la única manera en que los nativos americanos podían intentar escapar de su extinción a manos del hombre blanco: “You could fly out of your body then, and the white man’s bullets would no longer touch you, no longer kill you, no longer empty your veins of blood” (Auster, *MV*, 74).⁶⁴ Cuando, al final de la novela, Walt encuentra una manera de supervivencia en el acto de escribir un libro sobre su vida, la transmisión de la experiencia a través de la

⁶⁴ La “Ghost Dance” fue una ceremonia religiosa desarrollada en la década de 1890 que se incorporó a las distintas creencias de los amerindios de Norteamérica. La ceremonia estaba inspirada en danzas tradicionales sustentadas sobre la creencia de que los parientes muertos regresarían y la gente de raza blanca perecería.

palabra parece salvarlo del vacío que siente años después de que su carrera en el mundo del espectáculo haya llegado a su fin. En ese momento resulta fácilmente detectable un eco de las enseñanzas de Mother Sioux en el anciano, que parece encontrar en ella la inspiración para hacer frente a una nueva y quizás última etapa de su vida cuando recuerda sus palabras: “You must learn to stop being yourself... You must let yourself evaporate, let your muscles go limp, breathe until you feel your soul pouring out of you, and then shut your eyes” (Auster, *MV*, 278).

Pero el personaje más relevante en el nuevo ámbito familiar de Walt es el propio maestro Yehudi. Con respecto a este personaje, Latorre observa que *Mr. Vertigo* “plantea un tema típicamente austriaco, la figura / la búsqueda del padre” (Latorre 71). De este modo, a pesar de ser uno de los personajes secundarios que la crítica norteamericana considera poco desarrollados, en la prensa española Yehudi fue valorado como “el personaje más interesante” (Juristo, “El maestro y el iniciado”, 55) o “el gran personaje de la novela” (Conte, “Mr. Vértigo”, 11). El maestro Yehudi tiene las características de un feriante de los primeros años 20 en los Estados Unidos, donde el espectáculo de circo permitía sobrevivir a quienes perseguían la riqueza desde la nada y hacían que perdurase el mito de que todo es posible en la tierra de las oportunidades. Ya relacionado con el circo en su Budapest natal, el maestro tiene, al mismo tiempo, una dimensión mística. Y, quizás, en esta ambigüedad entre ambas facetas se halle la causa de la fascinación que provoca en la crítica de nuestro país. Yehudi es un maestro para Walt tanto como un padre, pues fue responsable de cambiar radicalmente su destino, así como alguien que domina el arte del espectáculo desde una profunda sabiduría del ser humano. En cierto sentido, el maestro puede incluso ser interpretado como una manera de caracterizar al propio Walt, pues al final de la historia ambas identidades terminan

confundiéndose no solo por la manera en que Walt ha asumido todas sus enseñanzas sino también por la relación que mantiene con la amante del maestro.

La motivación principal para la caracterización del personaje, sin embargo, es explorar la figura paterna. El hecho de que Walt tenga un padre no biológico en este caso no hace sino más interesante y compleja la relación que mantienen, una característica que añade una vuelta de tuerca a un tema que puede ser considerado fundacional en la novelística del autor. En la primera parte de *The Invention of Solitude*, “Portrait of an Invisible man”, Auster describe la relación con su padre como una búsqueda abocada a la frustración permanente:

I was looking for my father, looking frantically for anyone who resembled him. I mulishly went on hoping for something that was never given to me. [...] It was not that I felt he disliked me. It was just that he seemed distracted, unable to look into my direction. And more than anything else, I wanted him to take notice of me. (Auster, *IoS*, 20-1)

La soledad y el abandono que sienten los personajes de Auster, especialmente en relación a este asunto, parece desatar un deseo de volver al útero materno: “Room and tomb, tomb and womb, womb and room”, escribe Auster en “The Book of Memory”, segunda parte de *The Invention of Solitude* (Auster, *IoS*, 171). De manera simbólica, Auster disemina esta frustración a lo largo de sus novelas, pero lo hace convirtiendo sus narraciones en un retrato de sí mismo con la intención de dejar constancia de una existencia en la que su padre nunca pareció reparar.

Una de las maneras de representar esta frustración o invisibilidad hacia el padre es recurriendo a los espacios cerrados, posiblemente uno de los motivos por los que sus personajes suelen aparecer como sujetos aislados del mundo y encerrados, de nuevo, como Jonás en el interior de la ballena. Quinn en *City of Glass*, encerrado en una habitación al final de la novela; o Stillman Jr. durante su infancia a causa de la crueldad

de su padre; Fanshawe en *The Locked Room*; o Zimmer encerrado en su apartamento con una fuerte depresión en *The Book of Illusions*, todos quedan atrapados antes o después en un espacio cerrado en el que no se encuentran más que ellos mismos. Lo mismo sucede con Fogg en una cueva en Central Park; o Effing en una cueva en el desierto; también Barber en *Moon Palace*, atrapado en el interior de una tumba; o Nashe encarcelado tras el muro que le impide salir de la mansión de Florian y Stone. Walt no es una excepción, pues también es enterrado vivo en *Mr. Vertigo* como parte de los treinta y tres estadios de aprendizaje a que lo somete el maestro Yehudi.

Entender al hijo como una creación del padre es una manera de dramatizar la frustración del autor con respecto a su padre, ante quien siempre se sintió invisible. Y, sin embargo, otra de las maneras de entender sus novelas es como un rescate del hijo al padre, y no al revés, ya que *The Invention of Solitude*, a fin de cuentas, no es otra cosa que un intento de rescatar para la memoria la existencia de Sam Auster. Lo mismo sucede en *Mr. Vertigo*, pues si Walt al final de su vida se sienta y escribe su historia no es sino para recuperar la figura del maestro Yehudi. No es de extrañar que a la crítica española este haya llegado a parecerle el personaje más interesante de la novela, pues quizás es así para el propio Walt, quien a través de la palabra y la confusión de identidades salva a su maestro de la muerte injusta que sufre y al mismo tiempo del olvido, dando un sentido final a su vida.

Si bien es verdad, como dice Barone, que la búsqueda de un hogar ha definido a otros personajes de Auster (Barone, *Beyond the Red Notebook*, 21), también pienso que esta búsqueda no ha sido tan esencial en otras novelas del autor como en *Mr. Vertigo*. A la vista de sus publicaciones posteriores, podemos decir que con ella se abre un nuevo camino en la narrativa del autor. Su siguiente obra, *Timbuktu*, mediante la relación entre

el vagabundo Willy Christmas y su perro, Mr. Bones, vuelve a explorar la idea de la familia desde una perspectiva basada en el afecto y en esta ocasión desde luego muy alejada de la genética. En *Smoke*, estrenada en España el mismo año en que se publica *Mr. Vertigo*, la variedad de personajes que habitan el Brooklyn del escritor Paul Benjamin también son presentados como una gran familia, idea muy asociada con Brooklyn en la novelística de Auster desde *The Brooklyn Follies* y *Sunset Park*, dos novelas en las que de nuevo la familia no biológica tiene un papel muy relevante.

Otro de los aspectos que destaca la crítica española para *Mr. Vertigo* es su carga histórica, lo que la equipara a *Leviathan*. A este respecto, Latorre dijo en *Quimera* que

Auster propone un apasionante viaje por los años más intensos de la reciente historia americana, sin olvidar integrar en su equipaje el espíritu del pionero (representado por el maestro Yehudi, pero también por la fascinante Whitterspoon) y los mitos ([...] Wyatt Earp y Buffalo Bill), ni de repasar con su tinta las páginas más negras, escritas por los siniestros encapuchados sureños y por gánsters de difícil conformar. (Latorre 71)

Ciertamente, *Mr. Vertigo* es una novela plagada de referencias históricas, y puede incluso ser considerada como una celebración de una era que aún resuena en la conciencia colectiva del país, los años 20, así como un recuerdo de los años tan duros que desembocaron en la Gran Depresión. En este sentido, la novela es un mosaico literario que trata de englobar de manera esquemática todo el desarrollo del siglo XX en Norteamérica a través de los diversos agentes que están presentes en la sociedad de este país tanto desde el punto de vista racial como económico, profesional o cultural.

La propia evolución de Walt, así como sus éxitos y fracasos, podrían ser leídos en clave histórica, lo que posiblemente ha hecho que algunos críticos españoles considerasen la novela como “una historia genuinamente americana” (*El Urogallo*, “*Mr. Vértigo*”, 137). Esta opinión choca frontalmente con la concepción que hasta ese momento habían tenido de Auster, especialmente, en la prensa de los Estados Unidos,

que lo había catalogado como un autor “europeizante”. Y es que, si *Mr. Vertigo* es una historia tan norteamericana como la “Prohibition” o el “baseball”, se debe a que en ella están presentes muchos de los mitos y acontecimientos de la primera mitad del siglo XX en ese país, como los gánsters, el Ku Klux Klan, la emigración o el mundo del espectáculo.⁶⁵ Esta característica de la novela resulta cuanto menos sorprendente si tenemos en cuenta las palabras de Auster en una entrevista en España con Lluís Amiguet en *La Vanguardia*: “[N]unca investigo [en] archivos ni periódicos. [...] [E]xtraigo estrictamente lo que mi cerebro destila” (Amiguet 63). Uno de los motivos que el autor dice tener para no documentarse es que al hacerlo los datos se imponen sobre la ficción. De este modo, explica que en *Mr. Vertigo* quiso incluir la historia del inventor de la corriente alterna y tuvo que suprimir esta parte porque “me comía la novela a medida que lo describía” (Amiguet 63).

Pero aunque *Mr. Vertigo* se centra especialmente en la historia norteamericana del siglo XX, en ella podemos encontrar otras referencias históricas anteriores como el nombre del protagonista, Walter Rawley, apellido homónimo y una de las variantes con que se conoce al marino inglés Sir Walter Raleigh.⁶⁶ A nivel de contenido, la asociación del protagonista con este pionero inglés viene dada en tanto que la historia atribuye a Raleigh haber concebido el proyecto de colonizar América del Norte, lo que el autor transforma en la novela en un personaje que también “coloniza” el país, pero a través del triunfo de su magia. Otro de los puntos en común entre el personaje histórico y el

⁶⁵ La prohibición constitucional para la producción y comercialización del alcohol en los Estados Unidos estuvo vigente desde 1920 a 1933, y es uno de los aspectos fundamentales en la trama de la novela en tanto que Walt, una vez que pierde su capacidad para levitar, comienza a hacer negocios en el ámbito de la venta del alcohol ilegal.

⁶⁶ Marino, escritor y político, Sir Walter Raleigh es conocido por haber fundado la fallida colonia de Roanoke Island, en 1584, así como por haber contribuido a la derrota de la Armada Invencible española en 1588, lo que propició una enorme ventaja a la conquista anglosajona del continente americano frente al Imperio español.

ficticio es el hecho de que ambos cayeran en desgracia durante su madurez. Si Walt pierde la capacidad para levitar y por tanto la posibilidad del éxito y la fortuna económica, el marino también se vio envuelto en un periodo turbio tras la llegada al trono de James Stuart, cuando fue acusado de conspirar contra el rey y encarcelado durante doce años en la Torre de Londres. Como vemos, la concepción histórica que se tiene del personaje fluctúa entre el héroe y el traidor, lo que coincide con Walt en tanto que este también se encuentra en la frontera borrosa que separa al héroe (sus características como celebridad) del villano (su asociación con la mafia en Chicago).

Durante su cautiverio, Sir Walter Raleigh escribió su ambiciosa *Historia del mundo* (1614), lo que también puede tener una analogía en la novela en el hecho de que Walt escribe su historia y con ella, la historia del siglo XX, durante sus últimos años. También cabe la posibilidad de que Auster, entre Rawley, Raleigh o Rawleigh, formas conocidas del apellido del marino, haya tomado la primera de ellas con la intención de dar idea de brutalidad en el personaje, dada la inclusión de la palabra “raw” en el nombre del protagonista. Habiendo escrito sobre el explorador inglés en *The Art of Hunger* apenas tres años antes, durante una entrevista realizada con Martínez de Pisón en España, en *Babelia*, Auster nos da su propia visión del personaje así como de la influencia que ha tenido en su obra:

Para mí, Sir Walter Raleigh es un personaje muy importante, y de hecho la película *Smoke* empieza con alguien que cuenta una historia sobre él. [...] Lo que me interesa de Raleigh es que hizo de todo: fue uno de los mejores escritores de su época, gran poeta, científico y librepensador, patrón de las artes y además soldado, político y explorador. Raleigh fue el hombre que llevó el tabaco a Europa, la patata a Irlanda, pero que tuvo mala suerte y terminó siendo decapitado. (Martínez de Pisón 2)

En la misma entrevista, Auster destaca que fue un símbolo de la época en que vivió, idea que sin duda el autor parece haber querido trasladar a la caracterización de su personaje.

A pesar de todo, la carga histórica de *Mr. Vertigo* se centra especialmente en el siglo XX. Pero la novela no es un recorrido por dicho siglo únicamente porque se incluyan diversos pasajes que cuenten su historia, sino también porque la propia evolución de Walt es un reflejo del devenir del siglo. Después de tres años de duros entrenamientos, Walt consigue ascender por primera vez en el aire en 1927, “a good year for heroes in America”, según Marvin LaHood en *World Literature Today* (LaHood 359). La carrera de Walt comienza el mismo año que el pionero de la aviación americana, Charles Lindbergh, logra atravesar el Océano Atlántico por primera vez y sin escalas.⁶⁷ Al mismo tiempo, este año también comienza el mito de George Herman Ruth, más conocido como Babe Ruth, uno de los profesionales del béisbol de mayor talento y más populares de la historia de Norteamérica.⁶⁸

⁶⁷ No parece haber un solo detalle fortuito en *Mr. Vertigo*. Walt es un personaje polémico en su madurez, tanto como lo fue el propio Lindbergh en la vida real. El nombre del monoplano con que Lindbergh unió el continente americano y el europeo fue justamente el “Spirit of Saint Louis” debido a que antes de realizar este primer vuelo transatlántico Lindbergh había trabajado como piloto civil en la línea de correo de Saint Louis en los primeros años 20. Posiblemente este sea uno de los motivos por los que Auster hace a su protagonista oriundo de Saint Louis, si bien pueden establecerse otros paralelos como la asociación de Walt con las relaciones raciales en el Sur o su parentesco con otros personajes clásicos en la literatura norteamericana como Huckleberry Finn. En la edad adulta, y tras un largo periodo en Europa, Lindbergh volvió a los Estados Unidos, en 1939, y se declaró abiertamente partidario de Adolf Hitler. Su posición política en los años previos a la Segunda Guerra Mundial, y el controvertido juicio que siguió al asesinato de su hijo de veinte meses, le granjearon una imagen pública tan cuestionable como la que tiene el propio Walt. A pesar de todo, logró recuperar su imagen gracias al servicio en las fuerzas aéreas estadounidenses y al ensayo que escribió en 1953 sobre su histórico vuelo, “The Spirit of Saint Louis”, que le valió un premio Pulitzer al año siguiente y que sirvió de inspiración a la película del mismo nombre dirigida por Billy Wilder en 1957 con James Stewart en el papel protagonista. Como en *Leviathan* o *Mr. Vertigo*, la escritura parece salvar al personaje de una mala reputación.

⁶⁸ Apodado “the Bambino”, Babe Ruth fue un jugador profesional de beisbol para los “New York Yankees”, equipo al que llevó a su máximo esplendor en 1927 cuando sus integrantes fueron considerados la mejor alineación por derrotar hasta en cuatro ocasiones seguidas a los “Pittsburgh Pirates” en la “World Series” de ese año.

Por otro lado, los años 20 son también uno de los periodos más fructíferos en la historia de los Estados Unidos. Lo mismo le sucede a Walt, que obtiene en estos momentos sus primeros éxitos y deja de ser un muchacho perdido en las calles de Saint Louis para pasar a ser reconocido con el sobrenombre de “Walt the Wonder Boy”, su nombre artístico. A partir de este momento, el muchacho y su maestro recorren numerosos estados del país en los que el mito de su magia crece rápidamente. Auster introduce así de nuevo el tema de la carretera, como ya hiciera anteriormente tanto en *Moon Palace* como en *Leviathan*. Scott afirma que en las novelas de Auster la carretera puede ser interpretada como “a useful metaphor [...] —it is a means of escape and pursuit, as well as an image for the motion of thought” (Scott 2). Y en efecto, en estos años Walt no únicamente tiene éxito profesional y gana dinero lanzándose a la aventura de explorar “the Great White Way”, sino que aprende todo lo que necesita saber de la mano de su maestro para poder sobrevivir después, cuando el éxito ya no le acompañe.

Los años 30 no son más generosos con Walt de lo que lo fueron con los Estados Unidos. Por ello, como personaje representativo de su época, tiene sentido que pierda su capacidad para la levitación con la caída de la bolsa en 1929. A una semana de actuar en Broadway, y siendo una celebridad en todo el país, Walt comienza a sentir unos terribles dolores de cabeza cada vez que pone en marcha los mecanismos de la levitación. A través del dolor aprendió a volar, pero ahora el mismo acto de volar es lo que le provoca esos dolores de cabeza. Es por ello que el maestro Yehudi le advierte: “You keep coming down with those headaches, and you won’t be Walt the Wonder Boy much longer. I’ll have to change your name to Mr. Vertigo” (Auster, *MV*, 194-5). Tan pronto como el personaje entra en la pubertad y se evapora la magia, Walt dice sentir que se hunde “like a stone to the bottom of the world” (Auster, *MV*, 62), con lo que

Auster parece hablar del éxito como una ilusión transitoria o engañosa. En *Leviathan* Sachs también siente que si no hace nada para entrar en el mundo real, y simplemente se conforma con su popularidad como escritor, terminará hundiéndose “like a stone to the bottom of the world” (Auster, *Lev*, 137).

Si el descenso a los infiernos de Walt comienza con la Gran Depresión —“Walt crashes”, según LaHood (LaHood 359)—, la pérdida de su capacidad para levitar no es el único suceso que da un giro radical a su vida. El linchamiento, a manos del Ku Klux Klan, de Aesop y Mother Sioux en la granja de Kansas donde viven desconecta al personaje de toda asociación con el afecto.⁶⁹ Es por esto que comienza un nuevo camino en la vida del personaje, en el que la piedad y la compasión parecen haber perdido su significado. A partir de aquí, Walt trabaja, en primer lugar, para un “Chicago mobster” llamado Bingo Walsh, entabla amistad con Dizzy Dean, un jugador de beisbol que también se encuentra en el descenso de su carrera, y poco después se convierte en un gangster al mando de su propio “nightclub”, “Mr Vertigo”.⁷⁰ El muchacho, que recorrió los escenarios del país levitando sobre el aire, ahora parece estar más atado a la tierra que nunca. Después, tras un periodo en la Armada y un romance con la antigua amante de su maestro, Mrs. Whitherspoon, para la que trabaja en una lavandería, Walt comienza a reflexionar sobre su propia vida. En 1997, quizás no muy lejos de su muerte, encuentra una esperanza en la escritura, con la que trata de recuperar la memoria y redimir sus pecados. Conte considera que Walt comienza a escribir porque

⁶⁹ No es la primera vez que Auster introduce episodios de violencia racista en sus novelas, si bien por algún motivo la crítica rara vez ha reparado en ellos. En *The New York Trilogy* se cuenta un episodio en que Fanshawe describe cómo presencia la burla hacia un anciano afro-americano en un bar y asegura sentirse avergonzado por estar presente.

⁷⁰ Quizás recuerde el lector que en *Moon Palace* el título de la novela hace referencia a un restaurante asiático, lo que parece ser una nueva vuelta de tuerca a la arquitectura con que Auster ha construido su mundo ficticio.

“es posible que el recuerdo y la escritura de su vida le devuelvan el misterioso don perdido” (Conte, “*Mr. Vertigo*”, 11), y en *El Urogallo* este paso final fue interpretado como una “búsqueda del sentido de la existencia” (*El Urogallo*, “*Mr. Vertigo*”, 137), lo que de algún modo también relaciona a Walt con otros personajes del autor.

A partir de este momento, la novela se torna en una nueva incursión en la soledad. A pesar de su origen humilde, Walt ha conseguido tenerlo todo: éxito, dinero y fama. Pero en sus últimos años se encuentra tan solo como Quinn al final de *City of Glass* o Blume en el extraño país en que busca a su hermano. Quizás la conexión perdida entre Walt y Quinn, que son tío y sobrino, podría haber sido una solución para ambos, pero en este momento el vértigo de Walt no es la caída en el escenario como lo había sido hasta ahora, sino el que le produce una caída mucha más profunda, la de la muerte. Y, para ello, la literatura parece un arma mucho más eficaz que la inocencia y la pureza que le ayudaron a levitar en su niñez.

La parte final en que Walt ha perdido la magia de la levitación y se deja llevar por la amoralidad no parece haber satisfecho a la crítica norteamericana. Scott afirmó que “Walt seems less interesting as an adult, less original” (Scott 2). También para Cantor, a partir del momento en que Walt deja de volar, “[t]he remainder of the novel moves with fast locomotion but, for me, with somewhat less resonance” (Cantor, web). Al parecer, el último tercio de la historia tiene demasiadas páginas, o eso es lo que hace ver al lector este crítico cuando expresa su disgusto por la parte final del libro haciendo uso en su artículo de la repetición anafórica de expresiones como “[w]hich is not the end”, y, poco más adelante, “[b]ut that isn’t the end of the novel, either” (Cantor, web).

Como en ocasiones anteriores, un aspecto que no falta en la recepción de *Mr. Vertigo* es la valoración de su género literario. Con una estructura similar a *Las*

aventuras de Pinocho, en que Walt odia tanto como ama a su maestro, *Mr. Vertigo* es el primer intento deliberado de Auster por explorar un género que posiblemente sea el que más le ha influenciado a lo largo de su carrera: el cuento de hadas. Anteriormente, Auster había explorado la novela de detectives, el relato futurista, el absurdo, la autobiografía, la picaresca, la distopía, el “bildungsroman”, la novela de aventuras o la novela de carretera. Ahora, sin embargo, el autor se acerca al cuento popular. Auster mismo ha relacionado su novela con la tradición oral, pues, según dijo en una entrevista en los Estados Unidos, los cuentos son “an unending source of inspiration to me, [...] the anonymous men and women who invented the fairy tales we still tell each other today, [...] the whole oral tradition that started the moment men learned how to talk” (Applewhite, web). A este respecto, tanto en Norteamérica como en España pareció existir la opinión de que el género de esta novela se acerca al cuento. En los Estados Unidos Yardley dijo que *Mr. Vertigo* es “as much fable as novel” (Yardley 3), y para Cantor, la nueva novela de Auster “has a fairy tale’s compulsion to it” (Cantor, web). Por su parte, Robert Saladrigas dijo en España que *Mr. Vertigo* “se inscribe en lo fantástico” y es “una fábula al modo de los viejos moralistas franceses” (Saladrigas, “El vuelo de la inocencia,” 61).

La crítica también valoró el equilibrio entre realismo y fantasía que vemos en *Mr. Vertigo*. Begley opina que “Auster seems reluctant to let Walt’s magic disturb the realist patina of the novel. He wants to shoehorn the fantastic into the four-square world of American pragmatism” (Begley, “Levitating for Dollars”, 4). Cantor es de la misma opinión, y dice que la novela “hovers [...] between ‘once upon a time’ and the exact dates of realism” (Cantor, web). Y Scott, por su parte, considera que el autor “is playing with the rules of realism in this novel”. Como vemos, la opinión general en la prensa

norteamericana parece ser que la novela se acerca al cuento de hadas, pero no por ello pierde su contacto con el realismo. A pesar de todo, esta ambivalencia no satisfizo a algunos críticos, que han mostrado desacuerdo con la resolución a que llega *Mr. Vertigo* en determinadas situaciones. Por ejemplo, cuando Aesop es asesinado por el Ku Klux Klan y Walt es testigo del linchamiento sin poder ayudarlo, lo que lleva a Scott a hacer un comentario posiblemente irónico; según él, a pesar de la capacidad de volar del muchacho, “[h]is magic can’t help him when the Ku Klux Klan rides in” (Scott 2). Creo que la ironía de este comentario de Scott consiste, básicamente, en atribuir cierta incoherencia a la novela.

Una de las maneras en que la crítica española asocia a la novela con el realismo es explorando en ella la influencia de Dickens. Zabalbeascoa hace la siguiente reflexión sobre los personajes secundarios: “Varios de los personajes con los que ha rodeado la infancia de Walt podrían haber sido sacados de un libro de Dickens” (Zabalbeascoa 69), algo en lo que parece estar de acuerdo Juristo al afirmar que la manera en que Auster construye a sus personajes es una “técnica [...] muy dickensiana, y que se ha convertido ya en un lugar común en buena parte de la narrativa norteamericana más exigente” (Juristo, “El maestro y el iniciado”, 55). Así, la crítica española parece canalizar la cercanía de la novela al realismo no tanto a través de la ambivalencia fantástica como de la caracterización de los personajes. Quizás vaya en esta misma línea uno de los comentarios publicados en *El Urogallo* cuando calificó a esta novela de “retrato social” (“*Mr. Vértigo*”, 137).

Uno de los personajes más llamativos en este sentido es el cruel Uncle Slim, quien, siendo tío carnal de Walt, sirve en la novela para enfatizar que la unión genética no está automáticamente unida a los sentimientos que generalmente asociamos con la

familia. Uncle Slim es un delincuente capaz de vender y poco después raptar a su propio sobrino, cuando sabe que ha ganado mucho dinero. La codicia del personaje no tiene límites, lo que lleva a las aventuras de Walt y su maestro a un desastroso final, ya que con la intención de robarles el dinero Uncle Slim ataca a la pareja y como resultado hiere gravemente al maestro Yehudi, que termina suicidándose. La crueldad del personaje, y su abuso del muchacho indefenso, recuerdan mucho a la segunda novela de Dickens, *Oliver Twist* (1839), donde el malvado Fagin dirige bajo amenazas y sin ningún tipo de escrúpulos a una banda de pequeños carteristas. Por otra parte, también parece haber ecos de Dickens en la asociación de Walt con la mafia como única vía para la supervivencia. A este respecto, Juristo alabó al autor por haber conseguido crear en *Mr. Vertigo* “una galería de personajes memorables, dotados de vida propia, gracias a una cierta comprensión de su marginalidad” (Juristo, “El maestro y el iniciado”, 55). Su opinión, de nuevo, parece contradecir a la prensa norteamericana cuando afirmaba que los personajes secundarios de la novela están poco dibujados.

Otra de las características del realismo decimonónico que ha influido a *Mr. Vertigo*, según la prensa española, es la inclusión de pasajes con la intención de exponer los usos y costumbres de la sociedad, algo que fue destacado en la prensa de nuestro país cuando Juristo sostiene que *Mr. Vertigo* tiene una “trama de clara intencionalidad costumbrista” (Juristo, “El maestro y el iniciado”, 55). Ciertamente, en la novela podemos encontrar pasajes de este tipo, sobre todo cuando se describen el ambiente y las características del público durante las actuaciones de Walt: “Unfortunately, there was no grandstand for the spectators, which made for a lot of tired legs and surely complaints, and with tickets going at ten cents a pop, the crowd was already feeling chiseled before I made my entrance” (Auster, *MV*, 115).

En referencia al carácter fantástico del relato, hemos de tener en cuenta que todos los cuentos de este tipo han de contar con un elemento mágico, y la magia en esta novela procede principalmente de la idea de volar. *Mr. Vertigo* se abre con las siguientes palabras: “I was twelve years old the first time I walked on water” (Auster, *MV*, 3). Como dice Begley, desde el momento en que el personaje logra volar por primera vez “*Mr. Vertigo* must somehow accommodate the supernatural” (Begley, “Levitating for Dollars”, 4). La idea de la levitación puede ser considerada una manera de experimentar una sensación de ligereza similar a la de la muerte, algo que siempre ha fascinado al autor y que está presente en otras de sus novelas. Por otro lado, la fantasía del vuelo parece una manera de entablar una relación de identificación con el lector. Según Auster en una entrevista en España con Zabalbeascoa, “[t]odos queremos volar, ¿no es cierto? Es un deseo muy humano” (Zabalbeascoa 69).

Pero la novela no parece hablar de la levitación desde la fascinación por la levitación misma, sino más bien desde el miedo a la caída, que, como sabemos, es una idea recurrente en la obra de Auster y que en *Mr. Vertigo* posee un papel esencial. Quizás para el autor sea justamente la caída el punto de partida de la historia; en sus propias palabras, “[m]aybe that’s the source, the thing at the bottom of my strange obsession” (Applewhite, web). Hemos visto anteriormente como otros personajes de Auster han tenido, en mayor o menor medida, una experiencia con la caída. Por ejemplo, Nashe, al final de *Music of Chance*, desvía el coche en el que viaja con los dos millonarios con la intención de sacarlo de la carretera y dejarlo caer por un barranco. Esta fijación del autor, sin embargo, parece haber ido más allá de la ficción, pues también ha escrito sobre la estrella del béisbol Roberto Clemente, a quien recuerda en “The Book of Memory” y que murió en un accidente de aviación. Asimismo, dedicó un

relato completo al equilibrista Philippe Petit, conocido como “the Man on Wire” tras el documental de James Marsh en 2008 y en el que podemos ver a Petit cruzando entre las dos torres gemelas de Nueva York el 7 de agosto de 1974.⁷¹ Auster recoge todos estos escritos y alusiones, y reconoce que *Mr. Vertigo* tiene tanta relación con la idea del vuelo como “with the idea of falling from high places” (Applewhite, web).

La crítica norteamericana asocia *Mr. Vertigo* con el cuento debido al despiadado entrenamiento de Walt, pues uno de sus aspectos más llamativos es cómo se recrea describiendo la brutalidad de las enseñanzas del maestro Yehudi. Para Begley, estas descripciones tienen una relación con dicho género literario, pues “[e]nduring torment for the sake of fabulous reward is as familiar as fairy tales” (Begley, “Levitating for Dollars”, 4). Lo cierto es que una de las pruebas a las que Walt se enfrenta durante su dura preparación es a su enterramiento vivo, lo que también adquiere una enorme resonancia metafórica cuando el personaje dice que “the true terror doesn’t begin until [...] after you’ve been unburied [...]. Death lives inside you, eating away at your innocence and your hope” (Auster, *MV*, 44). Quizás Walt quiera decir con estas palabras que cualquier persona que desee aprender a “volar” debe enfrentarse a la fuerza de la gravedad, al peso de la tierra y, por tanto, a la posibilidad de la muerte. En esta misma línea, otro de los tormentos que atraviesa Walt, y que también tiene una resonancia metafórica, es permitir que el maestro le corte una parte del dedo meñique, a lo que el muchacho finalmente accede, quizás como una manera de demostrar compromiso o

⁷¹ Auster también escribió un prólogo para el libro del francés, *Traité du funambulisme* (Arles: Actus Sud, 1997), y ha tenido desde entonces cierta amistad con el equilibrista. Quizás, como dijo Navarro en *El mundo*, “el arte de andar por el aire [es] igual que el arte de escribir y el arte de vivir: andar por el aire es un arte solitario, fruto de una búsqueda rigurosa y de las ansias de perfección. Cualquiera que haya intentado hacer algo bien, cualquiera que haya hecho sacrificios por un arte o una idea, lo entenderá” (Navarro, “El poder de la fábula”, 3).

simplemente porque “you have to leave a part of yourself behind before you can attain the full magnitude of your gift” (Auster, *MV*, 62).

Tampoco debemos olvidar que otro de los elementos habituales en los cuentos tradicionales es la presencia de moralejas. Pero la crítica norteamericana considera que *Mr. Vertigo* no cumple con este requisito. En relación a esta dimensión didáctica del cuento de hadas, LaHood señala que “[a]lthough most fables have a moral, *Mr. Vertigo*’s is uncertain” (LaHood 359). Cantor, por su parte, parece opinar algo similar, pues desde su punto de vista “this story has an open-ended nature” (Cantor, web). Las opiniones de ambos críticos parecen totalmente contrarias a la vertida en España por Navarro, quien afirmó en *El País* con motivo de la publicación de *Mr. Vertigo* que “todas las novelas de Paul Auster, como las fábulas antiguas, parecen guardar bajo las palabras un consejo, un secreto que al lector le valdrá para vivir” (Navarro, “El poder de la fábula”, 3).

Además del cuento, con respecto al género literario la prensa también destacó otras posibilidades para la novela, que según los críticos estaría jugando con varios registros al mismo tiempo. Juristo escribió que Auster “ha jugado con aquella memoria previa a los años de la gran depresión, variando el tema de la “bildungsroman”, y transformándolo en una narración picaresca” (Juristo, “El maestro y el iniciado”, 55). Walt, en efecto, tiene mucha relación con el pícaro representado principalmente por el Lazarillo, entre otras cosas por la itinerancia del personaje, su servicio a un amo, la delincuencia, sus orígenes familiares inciertos y sin honra o el carácter autobiográfico de la novela, que, como sucede con Lázaro de Tormes, vuelve a presentar a un personaje que escribe desde su vejez para contar su vida “desde el principio”. A este respecto, Auster dijo tras la publicación que “[f]or years I’d been walking around with a

tale of a master and a disciple in my head, never very clearly defined, and never much of a story, just a situation” (Applewhite, web).⁷²

Sin duda, la historia de un maestro y su discípulo es un modelo que procede de la picaresca. Pero el rasgo que más acerca esta novela a ese género es el hecho de que se trate de una exploración de la marginalidad. Por otro lado, es posible que esta tradición haya llegado a Auster a través de arquetipos fundamentalmente norteamericanos y que bebieron de la misma tradición literaria como Huckleberry Finn y Tom Sawyer, en cuyas historias también se explora la marginalidad y el sentido de la justicia. Como Walt, estos personajes se dejan llevar por la llamada de la aventura, viven en un mundo en el que la mayoría de los adultos representan la pérdida de la inocencia y son perseguidos por ellos y hasta torturados. Por otro lado, las amistades inter-raciales de unos y otros guardan cierto paralelismo, aunque sin duda los sentimientos hacia lo no-blanco se presentan de una manera más ambigua en la actitud de Huck hacia Jim que en la de Walt hacia Mother Sioux, Aesop o el maestro Yehudi.

El carácter autobiográfico, como sabemos otro de los rasgos principales de la picaresca, también está en *Mr. Vertigo*. Begley piensa que “much of *Mr. Vertigo* reads like an eccentric version of the celebrity memoir” (Begley, “Levitating for Dollars”, 4). Auster, en este momento, se encuentra en un punto de su carrera en que comienza a ser un autor reconocido a nivel internacional, lo que podría justificar la mirada al pasado de este personaje que intenta comprender su evolución. Por otro lado, el relato autobiográfico en primera persona es una forma narrativa que conecta a esta novela con

⁷² A pesar de tales afirmaciones, no es la primera vez que Auster escribe una historia sobre un maestro y su discípulo. La relación entre el maestro Yehudi y Walt recuerda mucho a Fogg y Effing en *Moon Palace*.

otras del autor, como *The New York Trilogy*, *In the Country of Last Things*, *Moon Palace*, y, en cierto modo, *Leviathan*.

De manera general, Navarro afirmó en *El País* que “[e]s difícil la aventura de Auster en *Mr. Vertigo*” (Navarro, “El poder de la fábula”, 3). En efecto, la construcción de la novela es de enorme complejidad, ya que puede funcionar como una alegoría a diferentes niveles pero es también una novela histórica, metaliteraria y autobiográfica, así como una apuesta por un único personaje protagonista en quien el lector debe estar interesado desde el principio si se quiere obtener su disposición para leer toda la historia de su vida. *Mr. Vertigo* es, en definitiva, un reto para cualquier escritor, más o menos experimentado. A este respecto, en la novela Walt hace un pacto con el maestro Yehudi antes de comenzar su aventura. El pacto consiste en que, si antes de cumplir los 13 años el maestro no ha cumplido su promesa de enseñarle a volar, el discípulo tendrá derecho a decapitarlo con un hacha. A partir de este pasaje, Navarro establece un parentesco entre el pacto que hacen los personajes y al que Auster llega con sus lectores:

Auster ha dicho que los libros que nos marcan son los inverosímiles. En una apuesta semejante a la del maestro Yehudi, el novelista se juega con el lector la vida de su novela: la fábula transportará al lector a un mundo inverosímil; si antes de llegar a la página 13 no está convencido de que el mundo de la novela será su mundo durante 300 páginas, el lector tendrá derecho a cerrar el libro, a terminar con él, a guillotinarlo. (Navarro, “El poder de la fábula”, 3)

A pesar del riesgo, la crítica española consideró que Auster había cumplido su promesa con creces, pues, según Conte, *Mr. Vertigo* “supone un nuevo riesgo aceptado y asumido, del que vuelve a salir victorioso este excelente narrador de nuestro tiempo” (Conte, “Mr. Vértigo”, 11).

La crítica norteamericana, si bien reconoce ciertas características positivas en la novela, no parece quedar satisfecha con el resultado global. Durante su entrenamiento

con el maestro Yehudi, Walt explica que para aprender a levitar es fundamental saber combinar altura y movimiento o, como dice el personaje, “loft and locomotion” (Auster, *MV*, 78). Begley ha hecho uso de estas capacidades necesarias para la levitación para transmitir a los lectores, en clave metafórica, que *Mr. Vertigo* fracasa en uno de los aspectos fundamentales de la levitación (o escritura):

It’s hard to read *Mr. Vertigo* without giving a thought to the way in which Auster packages his own talent. In this novel it’s wrapped in material that’s eye-catching, but fairly flimsy. Does the book do more than hover a few inches off the ground? *Mr. Vertigo* achieves plenty of locomotion, but not much loft. It’s an engaging story, with loads of action, [but] this is presented in a sprightly, if ultimately wearying manner. (Begley, “Levitating for Dollars”, 4)

La conclusión del crítico recuerda a las palabras de Kakutani para *Leviathan*, donde, a pesar de reconocer la ambición del proyecto, la periodista del *New York Times* también decía encontrar “a hollowness at the core of this novel” (Kakutani, “How Ben Sachs Came to Blow Himself Up”, web).

Una de las características esenciales en la narrativa de Auster es el gusto por la sugerencia y la evocación más que por la explicación objetiva. Muchos aspectos son sugeridos pero no explicados. Pero este rasgo sigue sin ser del agrado de muchos críticos norteamericanos, y quizás por eso Cantor concluye afirmando que en *Mr. Vertigo* “longer meditations might have expanded and enriched its meanings” (Cantor, web). Bajo mi punto de vista, es cierto que muchos de los aspectos sobre los que reflexiona Walt tienen un carácter inconcluso, pero esto no es un defecto de la novela tanto como una invitación a la participación del lector, lo que hace de *Mr. Vertigo* una novela más interesante.

Auster sigue siendo una celebridad en nuestro país, y frente a la insatisfacción que la novela provoca en Norteamérica, en España *Mr. Vertigo* es acogida como la

reafirmación de opiniones anteriormente vertidas sobre el autor y como ocasión para ofrecer halagos que rara vez dirigen los periodistas de este país ni a la literatura escrita en español, ni desde luego a otros escritores norteamericanos. La publicación no pasó en absoluto desapercibida, y ya en el verano de 1995 Juan José Millás recomendaba el libro en *La Vanguardia* (Millás 3). Poco después, Cristina de Alzaga y Camino Brasa realizaban una lista que llevaba por título “100 nombres e ideas que han abierto camino”, una relación heterogénea de personajes, obras y organizaciones y que es publicada en *La Revista* (Alzaga y Brasa 120). Una de estas “ideas”, según Alzaga y Brasa, es la novela de Auster. Otros periodistas españoles también compararon la historia de levitación de Walt con la del bailarín madrileño Ángel Corella, que en esos momentos se convierte en la primera figura del American Ballet Theatre (Pita 64). Pero uno de los momentos de mayor visibilidad de la novela en nuestro país fue cuando la Infanta Cristina de Borbón, que entonces contaba con muy buena imagen, compró la novela de Auster en la Feria del Libro de Madrid, celebrada a primeros de junio de 1996 (Castilla, web). Este momento hizo que se hablara de *Mr. Vertigo* y su autor en un sinfín de medios de comunicación.⁷³

Como en otras ocasiones, tras la publicación de *Mr. Vertigo*, una de las maneras que tiene la prensa española de ensalzar la figura de Auster es subrayar su descontento con respecto al resto de la novelística norteamericana, como por ejemplo la de Tom Clancy y otros autores muy vendidos, a quienes nuestros críticos juzgan poco interesantes. Frente a estos autores, Auster parece tener la ventaja de mantener una

⁷³ Auster no es popular en este momento únicamente por esta novela, sino porque simultáneamente, en noviembre de 1995, la prensa española comienza a reseñar el estreno en España de *Smoke*. La unión de cine y literatura tuvo efectos muy positivos para el autor, pues, entre otras cosas, amplió enormemente su público. Coincidiendo con el estreno de la película, Anagrama reedita su primera versión conjunta de *The New York Trilogy*, que a la luz de las numerosas referencias a ella en la prensa del momento, posiblemente alcanza un mayor número de lectores entonces que en la fecha original de su publicación.

buena dosis de complejidad en sus narraciones y de saber hacer cómplices a los lectores de una cierta manera de aprehender el mundo. Así, Juristo escribe que *Mr. Vertigo* “carece de gran parte de las imperfecciones de tono a que nos tiene acostumbrados la literatura norteamericana más reciente” (Juristo, “El maestro y el iniciado”, 55). Por otra parte, la prensa española también valora el hecho de que el autor no “traicione” a sus lectores, es decir, que en cada una de sus publicaciones, y a pesar de la variabilidad necesaria para no cansar al lector, podemos encontrar un universo literario extremadamente personal.

Saladrigas parece referirse a esta última idea cuando afirma en *La Vanguardia* que, a pesar del cambio de tono y protagonista, “*Mr. Vertigo* no es una novela que disienta de la obra anterior de Auster o suponga una quebradura. Su universo sigue siendo circular” (Saladrigas, “El vuelo de la inocencia,” 61). En *Mr. Vertigo* aparecen de nuevo los temas más reconocibles del autor, como el sentido fluido de la identidad, la orfandad, las trampas del destino, la carretera como desencadenante de encuentros fortuitos y transformadores o el viaje como aprendizaje. Finalmente, quizás sean las palabras de Conte las que mejor sintetizaron la posición de Auster como autor de ficción en nuestro país cuando afirma que, en España, *Mr. Vertigo* ha sido “[u]n notable fenómeno de aceptación, que coincide asimismo con la observada en otros países del viejo continente, a diferencia del recelo que su obra despierta en su propio país” (Conte, “*Mr. Vértigo*”, 11). Y es que, como explica un poco más adelante el crítico, en los Estados Unidos la obra de Auster parece ser objeto de “bastantes reticencias, poco comprensibles para nosotros, lectores extranjeros, y en suma bastante alejados de su ámbito cultural” (Conte, “*Mr. Vértigo*”, 11).

CINE, POESÍA Y ENSAYOS

3.1. *El cuaderno rojo, Desapariciones, El arte del hambre.*

La obra de Auster que no es estrictamente novela —si bien en algunos casos (ensayos, memorias, relatos) más que en otros (cine, poesía)— puede ser considerada como un auténtico laboratorio de ficción. Aquí podemos hallar las claves de su universo poético, el origen de su prosa, la formulación de su temática y su relación con el lenguaje como si estuviésemos ante una poética esbozada y discontinua. *The Invention of Solitude*, aparecido en nuestro país diez años después de su primera publicación en los Estados Unidos, es un libro autobiográfico en el que abundan las reflexiones acerca de la relación entre memoria y palabra. A este libro le dedicamos un capítulo aparte por su importancia como génesis de toda la obra austeriana. *The Invention of Solitude* es, también, el primer libro de una serie que trata de poner en valor la relación de la ficción con la realidad, la importancia de la anécdota, el existencialismo filosófico o la disfuncionalidad lingüística a la hora de aprehender el mundo y, especialmente, las relaciones entre los seres humanos.

Dos años después de la aparición de estas memorias en España, y siendo ya Auster un novelista consagrado en nuestro país, Anagrama publica, en marzo de 1994, *The Red Notebook*, una serie de historias “verdaderas” a través de las que podemos comenzar a deshojar los misterios de la prosa del autor. Se trata de un libro muy breve pero de gran interés para acercarnos al universo austeriano. Con traducción de Justo Navarro —que también escribe el prólogo—, *The Red Notebook* comparte nombre con el cuaderno en que Quinn anota los resultados de su confusa investigación sobre los

Stillman en *City of Glass*. El libro se compone de trece relatos cortos que tienen como denominador común la extrañeza y el desconcierto ante los poderes enigmáticos del azar. A este respecto, Gurpegui dijo en el *ABC Literario* que “Auster continúa en esta [obra] idéntico tema al de obras precedentes” (Gurpegui, “*El cuaderno rojo*”, 12). Una de las características que comparten estos relatos es, efectivamente, que en ellos el sujeto anónimo de la acción no es dueño ni domina el discurrir de su vida.

Uno de los momentos más reveladores en *The Invention of Solitude*, y con el que Auster comienza a construir su particular universo, es la reivindicación de “[t]he anecdote as a form of knowledge” (Auster, *IoS*, 43). A partir de aquí, *The Red Notebook* parece ser el desarrollo narrativo de esta única frase a partir de una serie de piezas independientes pero estrechamente relacionadas entre sí y que tienen un origen común: la anécdota. A este respecto, Michael Wood observó lo siguiente al reseñar el libro en la revista literaria norteamericana *The Paris Review*: “[K]nowledge doesn’t have to come in the form of declarations, statements, or explanations. It can come in the form of stories. That strikes me as the guiding spirit behind the pieces in *The Red Notebook*” (Wood, “Paul Auster, The Art of Fiction”, web).

Las historias incluidas en *The Red Notebook* son totalmente diferentes unas de otras, pero todas parecen querer alcanzar un mismo objetivo: atrapar los intersticios del azar. El libro, a este respecto, es una exploración de los aspectos más impredecibles de la experiencia humana; o, tal y como se dijo en España en el *ABC Literario*, “ratifica la obsesión del escritor norteamericano por el inevitable poder del azar sobre la vida de los hombres” (“*El cuaderno rojo*”, 24). Alicia Botana también dijo en *El Mundo* que en *The Red Notebook* “el autor oficia de traductor de las enigmáticas revelaciones del azar” (Botana 70). Pero, a pesar de que las historias que encontramos aquí son muy diversas,

todas parecen retar los límites de la realidad, lo que crea una mayor expectación en el lector en base a la insistencia del autor en que se trata de historias reales; según dijo en una entrevista, “[t]here’s not a shred of the imaginary in them” (Wood, “Paul Auster, The Art of Fiction”, web).

Algunas de las historias incluidas en *The Red Notebook* especulan con los límites entre la muerte y la vida, como la que cuenta el accidente automovilístico que tuvo la familia Auster en Brooklyn en los primeros años 80, o la historia de un hombre que se salva tres veces de lo que podría haber sido una muerte segura. Otras, como si de una continuación de *The Invention of Solitude* se tratara, reflexionan sobre la paternidad, como el accidente automovilístico ya mencionado o el relato de un incidente doméstico en que los reflejos del autor logran neutralizar la inexperiencia del niño ante el desastre inminente. Otras aún rozan el límite de la posibilidad del acontecimiento, como la historia de dos mujeres, dos vecinas, que descubren en China que sus respectivas hermanas también son vecinas de pasillo en Nueva York, aunque no se conocen.

Por medio de la narración de casos que tratan de buscar la expectación del lector, *The Red Notebook* llama nuestra atención sobre el carácter azaroso de todos los aspectos de nuestra existencia, inclusive aquellos en que la mano del azar ha sido soterrada por cierta ilusión de control. En su Prólogo para la edición en castellano del libro, Navarro escribe que “[d]escubrir el poder del azar es descubrir que somos terriblemente frágiles y vulnerables” (Navarro 5). En efecto, lo que subraya este breve libro de Auster, pero también toda la obra del autor de la Trilogía, es la manera en que el olvido de nuestra propia fragilidad nos ayuda a vivir, cuando lo cierto es que cualquiera de los miles de incidentes que nos ocurren cada día retan tanto a nuestra propia existencia como a nuestra manera de percibir el mundo. En este sentido, *The Red Notebook* es una

invitación a observar y a repensar la realidad. La tensión entre el control humano y la sumisión a un destino indescifrable es su punto de partida.

Robert Saladrigas dijo en *La Vanguardia* que *The Red Notebook* es “[u]na maravilla inquietante porque revela lo desconocido, y le otorga carta de naturaleza” (Saladrigas, “Las oscuridades del azar y la identidad” 39). Por su parte, Andrés Ehrenhaus, también en *La Vanguardia*, y como una posible respuesta a las palabras de Gurpegui mencionadas poco más arriba, afirmó que “[s]i para algo sirve invocar el azar, no es para demostrarnos que somos frágiles [...], sino sobrecogedoramente ingenuos” (Ehrenhaus 41). Ehrenhaus parece otorgar al libro de Auster el propósito de señalar nuestra inatención, más que la consabida fragilidad. Sin embargo, si buscamos la raíz filosófica del problema quizás no debemos quedarnos con una sola de las opciones.

Freud insistió siempre en que toda coincidencia que alguien creyera significativa revela, al ser analizada, la fuerza del deseo. Ciertamente hay algo estimulante en pensar que todo acontecimiento tiene una íntima relación con nuestro inconsciente. Y, quizás, debiéramos también rastrear desde la fenomenología la posibilidad de que nosotros mismos demos forma a la realidad a través de nuestra propia percepción. Es posible, en este sentido, que aquello que nos sorprende por coincidente no sea sino una manifestación de nuestro deseo por el orden. Mi opinión a este respecto, sin embargo, posiblemente esté más cerca de Nietzsche, para quien todos los acontecimientos suceden de manera espontánea y el sentido siempre lo ponemos nosotros a través del lenguaje. Ehrenhaus ha dicho, a este respecto, que “[l]as coincidencias a que alude Auster no son pedazos de entropía silvestre, sino [...] intuiciones narrativas más o menos domesticadas que se mestizan bajo su mirada” (Ehrenhaus 41). Lo que aparece

como casual y desconcertante en *The Red Notebook* ha sido, en realidad, elaborado de este modo por el propio Auster a través de la palabra.

Esta pequeña obra de Auster parece subrayar la concepción de Nietzsche, según la cual resulta imposible abarcar la totalidad del fenómeno existencial. Se trataría de una invitación a observar y repensar la realidad. El azar en el universo de Auster está tan lejos del fatalismo o el determinismo naturalista como de la desesperación de la primera época en la literatura posmoderna y su confabulación de fuerzas sobrenaturales, según observamos, por ejemplo, en *Gravity's Rainbow* (1973) de Pynchon. Al contrario de lo que sucede en la obra del autor de Long Island —y en oposición, también, a otros libros de Auster en que se explora la naturaleza del azar—, los acontecimientos accidentales en *The Red Notebook* suelen beneficiar a los personajes. Por ejemplo, uno de los relatos cuenta cómo estando en un campamento de verano en Nueva Inglaterra en la adolescencia del autor, una tormenta sorprendió al grupo de senderistas y un rayo provocó la muerte de uno de los compañeros de Auster apenas a unos metros de distancia, mientras atravesaban bajo una alambrada metálica.

En este caso, la escritura es casi una manera de agradecer el hecho de estar vivo. Pero también es una manera de descubrir la infinidad de posibilidades de la existencia humana y de este modo luchar contra el inmovilismo. Cohen señaló en este sentido en *La Vanguardia* que, en *The Red Notebook*,

[l]as series de coincidencias son contactos con el misterio. No entradas en otro mundo, sino despertares más o menos violentos a la comprensión de que la realidad es un sinfín de vínculos de los cuales usamos un pobre repertorio. Gombrowicz decía que la plenitud era el caos, y lo perverso la forma. Todas las maneras de expresarlo desembocan en la misma paradoja: no hay orden ni dirección prescrita, cada presente de la vida tiene un futuro propio, pero los futuros no transitados siguen latentes, cada uno con su carga, y repercuten en el manifiesto. (Cohen, “Azar, fatalidad, relato”, 40)

La vida es mucho más que el camino que parece indefectiblemente trazado, y está llena de posibilidades. Esta complejidad de la existencia humana es la que parecen querer apresar las novelas del autor. Mi interpretación es que, al querer señalar la complejidad de la vida, Auster también se posiciona políticamente, pues no hay nada menos conservador que el deseo de revelar la debilidad de las categorías estables. A lo largo de buena parte de su obra, en la que desarrolla el concepto filosófico de “pensamiento complejo”, el filósofo francés Edgar Morin ha sugerido que la negación de la complejidad es el principio del autoritarismo.¹ Y, a este respecto, con sus juegos de azar, Auster reivindica esa complejidad de la existencia con una literatura que parece no tener miedo al desorden.

El novelista británico Julian Barnes tiene un personaje en *Flaubert's Parrot* (1984) cuyas declaraciones —a pesar de que también afirma que no le gustan las coincidencias— parecen ilustrar parte del cometido de *The Red Notebook*:

[Y]ou sense momentarily what it must be like to live in an ordered, God-run universe, with Himself looking over your shoulder and help fully dropping coarse hints about a cosmic plan. I prefer to feel that things are chaotic, free—wheeling, permanently as well as temporarily crazy—to feel the certainty of human ignorance, brutality and folly. (Barnes 52)

El personaje contrapone el azar con la existencia de un Dios, y a este respecto no debemos olvidar que la veneración del azar podría conllevar una actitud profundamente antirreligiosa. Creo que, en este sentido, Cohen supo apreciar la naturaleza de las coincidencias en Auster de manera parecida a la de este personaje de Barnes cuando asegura interpretarlas como “un contacto cabal con la realidad en un mundo sin dioses” (Cohen, “Azar, fatalidad, relato”, 39-40). En efecto, cuando alguien se cruza en Madrid

¹ Edgar Morin (París, 1921) es un filósofo y sociólogo francés de origen sefardí cuya juventud estuvo marcada por la invasión nazi de su país, en 1940. *Introducción al pensamiento complejo* (1990) o *La inteligencia de la complejidad* (1999) son algunos de sus libros en torno a este tema.

con una persona que seis años atrás despidió en Bombay, y diez minutos después de encontrar una carta de esa persona en una vieja chaqueta, ese alguien parece estar viviendo algo más que una simple casualidad y puede tener la tentación de hallar la respuesta en alguna fuerza sobrenatural.

Con estos relatos que giran sobre la intervención de lo coincidente en la vida cotidiana, Auster parece defender la teoría de que la suerte del ser humano está ligada, en gran medida, a la confabulación de fuerzas misteriosas y que no controla, y esto, ciertamente, es difícil de cuestionar. Auster, sin embargo, no es el único autor en haber dejado que su narrativa fluya por estos derroteros, pues otros narradores, como el argentino Julio Cortázar,² también han sabido aprovechar la fertilidad de las casualidades para generar situaciones literarias. No cabe duda de que la inclusión del azar en las novelas del neoyorquino ha sido uno de los motivos por los que parte de la crítica ha visto en ellas un distanciamiento del realismo. Pero quizás, como ha señalado Cohen, este tipo de literatura “[n]o [sea] una superación del realismo, sino otra percepción de lo real” (Cohen, “Azar, fatalidad, relato”, 40). La literatura de Auster parece aspirar a ser el estado mental en que se vinculan fragmentos de lo roto, pues, como dice Gurpegui, “lo inconexo, lo fragmentario, constituyen la auténtica esencia del relato” (Gurpegui 12).

Una visión clásica de la literatura siempre descarta el azar como recurso para la construcción de la trama. Pero quizás no debemos pensar en el azar como una debilidad literaria sino como una forma diferente de hacer literatura; como señala Cohen, “[e]l

² Muy influenciado por Poe, y un gran explorador de las casualidades en su narrativa, Cortázar ha escrito una multitud de libros misceláneos en los que abundan las anécdotas de coincidencias portentosas. Parecen tener ambos autores preocupaciones similares, quizás porque, de algún modo, el argentino continúa una línea ya trazada en la literatura en español por Borges, con quien Auster también parece tener muchos rasgos en común. A pesar de todo, Auster y Cortázar tienen maneras muy diferentes de aproximarse a esta misma temática.

azar es una materia novelable cuya presencia en una obra no es nunca fortuita” (Cohen, “Azar, fatalidad, relato”, 39). Esto explica en parte por qué Auster siempre ha escrito sobre personajes que aceptan su escaso control sobre las disyuntivas, narraciones donde el acontecimiento prima sobre la decisión y el proyecto. Con *The Red Notebook*, Auster parece querer reafirmar que la literatura no debe tener miedo al desorden, porque solo de este modo podrá hacerse más humana.

Lo que el autor pone de manifiesto es que cada acto prolonga o rebate una historia anterior, al mismo tiempo que abre muchas otras. Sus novelas nos enseñan que vivimos en un mundo donde cada incidente, por pequeño y trivial que sea, tiene lugar dentro de un cruce de fuerzas en el que lo realmente terrible para el amante de la verdad es la imposibilidad de terminar de contarlo, de llegar a un fin último o una explicación definitiva. Y es, desde esta consciencia, como tenemos que relacionarnos con el lenguaje, que si unas veces mutila las experiencias y las apaga, otras es también la manera más satisfactoria de acercarnos a nosotros mismos y a nuestro mundo. No cabe duda de que una de las mejores maneras de aproximarse a la poética de Auster es leer directamente novelas como *Moon Palace* o *The New York Trilogy*, pero quizás algunas de los aspectos mencionados arriba sean los que hayan llevado a Sánchez Magro a referirse a *The Red Notebook*, en *Reseña*, como una parte de la “intrahistoria del proceso creativo” austeriano (Sánchez Magro, “*El cuaderno rojo*”, 43).

Saladrigas, por su parte, se refirió a *The Red Notebook* tras su publicación en nuestro país como un ejemplo de “Auster en estado puro” (Saladrigas, “Los orígenes de un artista joven”, 3). En mi opinión, Auster es mucho más Auster en algunos de estos pequeños pasajes en que nos transmite una fascinación auténtica por sus hallazgos, antes que en algunos tramos de su narrativa en que parece más preocupado por hacer

que todas las piezas encajen que por tener una relación franca con el mundo. Posiblemente, y a pesar de ser conocido por jugar con su biografía, sea a través de estas pequeñas anécdotas como podamos conocer mejor al autor. Afortunadamente, sin embargo —y aunque con mucha diferencia dependiendo de la novela en cuestión—, Auster ha sabido esparcir por todo su universo literario una serie de trivialidades reveladoras que proporcionan sentido a su mundo y con las que ha conseguido hacer del conjunto de sus novelas un inagotable y atractivo anecdotario.

Con *The Red Notebook*, que de algún modo se mueve entre el relato y el ensayo, Auster trata de aclarar sus procedimientos narrativos y su fascinación por el sentido de las casualidades, si es que estas tienen algo que enseñarnos sobre el mundo y sobre nosotros mismos. El libro nos proporciona importantes claves para la comprensión de un autor que, a lo largo de toda su obra de ficción, ha querido desentrañar los misteriosos fenómenos que parecen estar por encima del tiempo y el espacio, así como de la voluntad de los seres humanos para formar realidades donde ficción y realidad parecen tocarse sin que haya entre ellas diferencia o tensión alguna. El libro, a su vez, es un intento por racionalizar todos estos fenómenos y no únicamente deleitarse en la sorpresa o dejarse llevar por ellos. Por la relación directa que establece con la literatura en español, resulta muy llamativo que Conte dijera, a este respecto, que *The Red Notebook* hace gala de “[u]na especie de realismo mágico —aunque con poca magia, o más racionalizada en la medida de lo posible—, que en los Estados Unidos solo resulta soportable cuando procede de latitudes lejanas” (Conte, “*Mr. Vertigo*”, 11). No cabe duda de que en las palabras del crítico se encuentra una de las respuestas que busca esta tesis, pues resulta ser otra de las claves por las que el autor neoyorquino ha sido mucho mejor aceptado en España que en su país de origen.

Tras la aparición en nuestro país de *The Red Notebook*, la crítica española ya no trata únicamente de entender el universo de una novela particular de Auster, sino que se esfuerza en establecer puentes entre sus diferentes obras y buscar las leyes que rigen su manera de proceder en cualquiera de ellas. Por otro lado, y como en otras ocasiones, el libro es una oportunidad para evaluar al neoyorquino por lo insólito de su fenómeno, y por encima de esta publicación en cuestión. Saladrigas, por ejemplo, no dudó en calificarlo en *La Vanguardia* como “uno de los escasos narradores norteamericanos de hoy que pueden vanagloriarse de haber levantado un soberbio universo de símbolos modernos hecho a la medida de su talento” (Saladrigas, “Los orígenes de un artista joven”, 3). Pero, como decíamos un poco más arriba, no es este el único libro de Auster que en esta época ofrece una oportunidad a los críticos españoles para investigar las claves de su mundo.

Casi al mismo tiempo que la prensa está reseñando *The Red Notebook*, Conte recuerda a los lectores del *ABC Literario* —y puesto que *The Invention of Solitude* ya había sido publicado anteriormente—, que “[ú]nicamente su poesía sigue inédita en castellano” (Conte, “Leviatán”, 11). La publicación de *Desaparicions*, traducción al catalán de muchos de los poemas que Auster escribiera en los años 70, no se hace esperar. La versión original del libro lleva por título *Disappearances. Selected Poems*, y fue publicada en los Estados Unidos en mayo de 1989 en la editorial neoyorquina Overlook.³ Este pequeño volumen de poesía apareció en España apenas seis meses después de la publicación de *The Red Notebook*, y fue editado por Pagés (Lleida), en cuya colección de poesía llamada “Biblioteca de la Suda” apareció en el número 13 en

³ Fundada por Peter Mayer, la editorial Overlook también es conocida por haber publicado libros de crimen y misterio. Según la propia editorial, el objetivo que inspira su fundación —así como su nombre— es sacar a la luz aquellos libros “desechados” por las grandes editoriales.

octubre de 1994. Se trata de una edición bilingüe inglés-catalán, y la traducción corrió a cargo de Jordi Casellas Guitart.

El libro que fue reimpresso en 2006 por la misma editorial —posiblemente con motivo del premio “Príncipe de Asturias de las Letras” que recibe Auster ese año—, es una rareza por el simple hecho de que el neoyorquino, en 1994, solo hacía cinco años que había comenzado su andadura dentro de nuestras fronteras. Xavier Ayén llama la atención sobre este hecho al afirmar que es una “[l]ectura que sabe a placer prohibido, en un país en el que solo se traducen al catalán los poetas muertos” (Ayén 41). Pasan casi dos años hasta que es reeditado en nuestro país en castellano, lo que corrió a cargo de Pre-textos (Valencia), que lo publicó como *Desapariciones (1970-1979)* en junio de 1996. Es de nuevo una edición bilingüe, inglés-español, y la traducción —también el Prólogo— de Jordi Doce, que llevó a cabo la selección de los poemas y las notas.

La traducción de este pequeño volumen fue muy bien valorada por la prensa, y, al contrario que en otras ocasiones, mantenida por Anagrama cuando se hizo con los derechos de la poesía austeriana algo más adelante. Jaime Siles, del *ABC Literario*, afirmó que esta traducción al castellano de la poesía de Auster “no pierde ni el tono, ni el clima de su voz”, y también dijo, en referencia a Doce, que “Auster ha tenido la suerte de encontrar a un excelente traductor” (Siles 9).⁴ En diciembre de 1998, tras un nuevo intervalo de dos años, Anagrama publica una nueva compilación de la poesía del autor bajo el título *Pista de despegue: selección de poemas y ensayos (1970-1979)*. Este volumen, si bien con ligeras diferencias, estuvo basado en la publicación estadounidense *Ground Work: Selected Poems and Essays, 1970-79*, de abril de 1991

⁴ Tal y como se indicó en el Prólogo de la tesis, el análisis de la traducción de los libros de Auster no es el objetivo de este trabajo, aunque su estudio es seguro que complementaría y enriquecería nuestras propias conclusiones.

—es decir, siete años antes que en España—, publicado originalmente por Faber & Faber.⁵ Recopila tanto una selección de poesía como otros textos del autor, entre los que también se encuentra una selección de ensayos.

Tanto uno como otro volumen están basados en pequeños libros de poesía anteriores, publicados por Auster en los años 70. Algunos de ellos son *Unearth* (1974), *Wall Writing* (1976), *Fragments from the Cold* (1977) o *Facing the Music* (1980), que aparecen en editoriales artesanales y apenas reciben atención crítica. La poesía de Auster se caracteriza por una rara densidad, hasta el extremo de que algunos críticos la tildan de hermética, lo que sin duda da mayor crédito a su traducción. “La poesía de Auster es de difícil traducción y francamente críptica”, dijo De España en nuestro país (De España, “Los maestros de Paul Auster”, 13). *ABC Literario*, por su parte, habla de “textos dignos” (S., 23), si bien también considera que “Auster [en su poesía] parece no ser capaz de salirse [...] de un pensamiento anclado al hecho de la palabra” (S., 23). Es decir, la reflexión en torno al lenguaje que tan presente está en su narrativa podría haber sido una limitación, según el crítico, en el caso de los poemas.

Muy influenciado por Mallarmé —según Siles en el *ABC Literario*, “hasta la médula” (Siles 9)—, son los de Auster unos poemas breves, directos e intensos que problematizan su ansiedad por la capacidad del lenguaje para poder representar a la realidad. A este respecto, Siles calificó la poesía del autor de la Trilogía como una “metapoesía existencial” (Siles 9). Luis Antonio de Villena, por su parte, vertió una opinión similar en *El Mundo* cuando dijo que los versos de Auster pertenecen a una poesía “metafísica, inquisitiva, problemática” (De Villena 75). El neoyorquino parece ver el poema como una indagación en la realidad a través del lenguaje, deteniéndose

⁵ Como aclaración, Faber & Faber Inc. es la rama norteamericana de la británica Faber and Faber Limited, y pertenece al grupo McMillan desde 1998.

especialmente a meditar sobre la distancia que media entre este y el mundo, así como en la reflexión sobre la arbitrariedad del signo lingüístico. Esto, al menos, es lo que parece sugerir uno de sus poemas cuando dice que “[t]o breathe is to accept / this lack of air” (Auster, *GW*, 13). Y, puesto que es a través del lenguaje como intentamos descifrar la experiencia, podríamos decir que la poesía de Auster no es tanto un modo de expresar el mundo como un modo de estar en el mundo.

La divergencia entre lenguaje y experiencia también podrían llevar al escritor a una especie de mudez como consecuencia del pánico a no poder expresarse y, consecuentemente, a su propia desaparición. Mark Brown ha dicho en este sentido que “[this] concept of a character’s textual transparency or disappearance becomes an Austerian motif explored often in the subsequent fiction” (Brown, “Paul Auster: Poet of Solitude”, 531). Y no es el único que ha observado la relación de la poesía austeriana con la prosa posterior del autor. En España, Ayén sostiene que en *Desapariciones* encontramos “piezas que casi prologan su narrativa” (Ayén 41). Poco más adelante, el crítico también asegura que es una poesía “anunciadora de muchos de sus temas recurrentes” (Ayén 41). De Villena, por su parte, también señala en este sentido que la poesía de Auster es la “base fundacional de un universo literario” (De Villena 75).

Este conjunto de poemas, en que Auster preña cada término con la máxima significación, y que, según Siles, “tematiza la nada de la persona” (Siles 9), no ha tenido en la prensa española, en ningún caso, la misma repercusión que la narrativa. Sí ha servido como fuente de inspiración para algunas pinturas del artista plástico Ricard Vaccaro, de Cornellà de Llobregat.⁶ Vaccaro hizo uso de algunos de los poemas de

⁶ Ricard Vaccaro (Barcelona, 1946) es un artista catalán de ascendencia italiana mayormente conocido por sus grandes esculturas urbanas como “Geometría de sombras” (1992), en la zona olímpica de la Diagonal, en Barcelona, o el monumental “Homenatge a Miró” (1993) y “Espai per la pau” (1997) en

Auster como punto de partida para una serie de pinturas y esculturas, lo que posteriormente le llevó a conocer al autor personalmente (F., web). El artista cuenta esta anécdota en una entrevista cuando le preguntan si prefiere la pintura o la escultura:

[P]er qüestions de traç prefereixo la pintura. Sobre la tela hi escric noms, paraules, coses que tenen significat per a la peça, també hi trasllado poemes. No es tracta tant de poder llegir-los com de la pinzellada. Una vegada ho vaig fer amb textos de Paul Auster, l'hi vaig comunicar per si hi havia problemes de *copyright* i li vaig enviar una tela. ¡No només em va contestar, sinó que em va convidar a casa seva on vaig veure que tenia el quadro penjat! (“Ricard Vaccaro”, web)

En 1997, Vaccaro realiza diez pinturas a partir de este libro de poemas, y las incluye en la serie que lleva por nombre “Col·lecció Paul Auster 1997”. Posteriormente, presentó un conjunto de pinturas correspondiente al ciclo llamado “De Paul Auster a Federico García Lorca” en el Centro Cultural Estación, de Castelldefels, en mayo de 1998. *La Vanguardia* definió las obras como “[p]aisajes interiores realizados con técnicas informalistas que expresan emociones que van de la inquietud a la placidez, de la materia al ensueño” (Ll. B., 10). Entre el 24 de marzo y el 15 de junio de 2015 Vaccaro reúne algunas piezas nuevas, junto a las más antiguas, entre las que se encuentran las inspiradas en Auster, para una nueva exposición en el Castell de Cornellà llamada “Amb perles a cada mà, visc al cor d'una petxina” (F., web).

Si bien la poesía de Auster no ha recibido una gran atención crítica en nuestro país sí ha tenido cierta repercusión, dado que, cuando se publica, Auster es ya un autor de novelas “sobradamente conocido de los lectores españoles” (S., 23). Sin embargo, es en sus ensayos donde algunos críticos han buscado las claves para su poesía, y donde Auster también parece haber sabido seducir a la prensa española. A este respecto, el *ABC Literario* dijo sobre *El arte del hambre*, aparecido en España en 1992, que en estos

Cornellà. Premio de Honor “Ciudad de Cornellà”, su obra consiste principalmente en pinturas sobre tela y papel y esculturas hechas en metacrilato.

ensayos Auster es “penetrante a la hora de abordar sus temas” (S., 23). Y, para Saladrigas, “cuando [Auster] atraviesa con autoridad [en estos ensayos] la poesía francesa del siglo XX”, el autor “nos ofrece las claves del carácter crítico de su poesía” (Saladrigas, “Los orígenes de un artista joven”, 3). Aunque fueron escritos entre los años 70 y 80 en su mayoría, los ensayos han ido apareciendo esparcidos en diferentes publicaciones. En ese momento, sin embargo, fueron recopilados en el volumen que toma por título el nombre de uno de ellos: *The Art of Hunger*.⁷

Se trata de trabajos fechados en diferentes épocas —entre 1970, cuando Auster contaba 23 años, y 1987—, a través de los cuales el autor rinde culto a los creadores que admira y que, por lo mismo, han influido de alguna manera en la concepción del espacio literario que el autor reclama para sí. *The Art of Hunger* fue originalmente publicado en 1982 en los Estados Unidos y diez años después por Edhasa en España con una traducción de Ciocchini. Algunos de los autores aludidos son muy conocidos para el público lector europeo, como Kafka o Hamsun, a quien Auster dedica sendos ensayos. Otros, como Giuseppe Ungaretti, William Bronk, Charles Reznikoff, George Oppen o Laura Riding, quizás no fueran tan conocidos.⁸ Se trata por lo general de autores europeos que contribuyeron a la formación poética de Auster, cuya labor como traductor y ensayista ha sido una manera de tantear el terreno sobre el que luego construirá su propia obra.

⁷ Algunos de los ensayos y cuentos incluidos en este volumen fueron publicados de nuevo por Anagrama en un volumen que lleva por título *Experimentos con la verdad* y que apareció en España en marzo de 2001.

⁸ Ungaretti fue un poeta italiano nacido en Egipto. En su poesía son evidentes la influencia francesa y ciertos ecos futuristas. Bronk fue un poeta norteamericano ganador del “National Book Award for Poetry” por *Life Supports* (1981). Reznikoff y Oppen, norteamericanos, fueron poetas objetivistas junto a Rakosi. Se trata de una manera de escribir que trata al poema como un objeto y que enfatiza la sinceridad y la inteligencia a la hora de aprehender la realidad. Riding fue una escritora norteamericana, inicialmente poeta, que renunció a la poesía a mitad de su carrera, en los años 40. Es conocida por la exploración que lleva a cabo acerca del significado y el lenguaje.

A pesar de todo, Auster también ha escrito sobre grandes poetas como Mallarmé, de quien tradujo algunas piezas, Paul Celan o John Ashbery, y narradores como Emund Jabès, Perèc o Beckett. Para *El Mundo*, *The Art of Hunger* es “un libro donde el escritor habla de literatura francesa y norteamericana buscando los orígenes de su formación” (“Novedades editoriales 1992”, 5). El libro también incluye prefacios, el artículo “Why Write?”, y tres entrevistas con el autor que ofrecen información acerca de sus influencias literarias, su actitud hacia la literatura y la progresión de su narrativa. Pero lo más interesante de la obra son los trabajos firmados por el propio Auster, ya que las entrevistas no son sino un mero complemento.

En los Estados Unidos, la publicación de estos ensayos pareció confirmar lo que la prensa venía diciendo del autor desde sus primeras publicaciones: “[T]hese essays reveal his European roots”, se dijo en el *Washington Post* (“Hardcovers in Brief”, web). Otros sectores de la prensa, como el *New York Review of Books*, parecen sugerir que la publicación es una oportunidad para que Auster por fin aclare las claves de su narrativa. A este respecto, y según Joseph Coates, Auster es de los autores que más estimulan el intelecto en el panorama norteamericano del momento, “but whose reputation outside a small cult is based on a fuzzy perception that he is some sort of genre writer (mysteries? science fiction?) with cryptic pretensions. This book should do much to clarify things” (Coates 3). Y, sin embargo, en los ensayos Auster parece recorrer una Europa convulsa cuyas manifestaciones artísticas no parecen haber tenido el mismo calado en Norteamérica que, por ejemplo, en Latinoamérica. *The Art of Hunger* aparece cuando el siglo XX está cerca de llegar a su fin, y en este libro Auster reflexiona sobre su propio trabajo y trata de explicar el impulso que lleva a una persona a escribir literatura de ficción (o a llevar a cabo cualquier otro tipo de actividad artística).

Es lógico que el surrealismo, el dadaísmo y otras tendencias que pertenecen a ese siglo estén muy presentes. Y esto, que al menos en Europa hoy día parece haberse asumido como parte de la cultura “oficial”, es justamente lo que parece no casar con el gusto de la crítica norteamericana más estándar. A este respecto, un articulista del *Boston Globe* publicó un artículo que lleva por título “Confessions of an Anti-Avant-Gardist”, y en el que agradece la narrativa ensayística de Auster por la manera en que se aproxima a estas tendencias pero, al mismo tiempo, muestra su insatisfacción con la materia prima de la que beben, pues, según dice,

[w]hat I had considered to be an evil crowd of dun-colored wretches at best and a passel of posers at worst —Knut Hamsun, William Bronk, Dadaists, Surrealists, and all that ilk— turned out to be intellectually bracing and up to some good, existential capers when put under Auster’s lens. But when, seduced by his enthusiasm and clarity of thought, I let down my guard and tried to read the works myself —oh, aridity, joylessness, and black melancholy visited my heart. (“Confessions of an Anti-Avant-Gardist”, 4)

Este comentario no queda lejos de otros que hemos leído con respecto a algunas novelas de Auster, como, por ejemplo, tras la publicación de *The New York Trilogy*. Como sabemos, la experimentación en el arte siempre ha estado acompañada por la resistencia del público y parte de la crítica.

En España, los ensayos incluidos en *The Art of Hunger* fueron interpretados como una exploración literaria de un escritor en ciernes más que como una labor crítica concienzuda. A este respecto, Saladrigas los calificó directamente como “nada académicos” (Saladrigas, “Los orígenes de un artista joven”, 3), pues, según el crítico, en *The Art of Hunger* “[n]o hay [...] voluntad crítica, es decir, el propósito falaz de dismantelar lo ajeno para dar realce a lo propio, sino verdadera ansia por saber e identificarse con el porqué, el cómo y el de qué manera de los otros” (Saladrigas, “Los orígenes de un artista joven”, 3). En este volumen Auster muestra en efecto un esfuerzo

severo por situar las obras de estos autores convenientemente y luego intentar comprenderlas, pero en realidad lo que parece guiarle es el deseo de cotejar las estéticas respectivas con sus propias ideas y no tanto el análisis académico de las obras en sí mismas.

Esta actitud, de algún modo confiere un valor de sinceridad a sus razonamientos que, como dice Saladrigas, son “fruto de una inteligencia honesta y reflexiva” (Saladrigas, “Los orígenes de un artista joven”, 3). Quizás algunos lectores se pregunten por qué la obra de Auster es, en ocasiones, tan sórdida, si bien, al menos en este periodo, el autor evoluciona desde el mundo nocturno e indescifrable de *City of Glass* a la fantasía luminosa, aunque parcialmente tan inexplicable como la anterior, de *Mr. Vertigo*. Para el autor, sin embargo, aquella parte de su narrativa más oscura posiblemente sea también la más auténtica. Para Auster, el artista y la muerte parecen estar estrechamente relacionados en función de los ensayos que encontramos en *The Art of Hunger*. Por ejemplo, en el que dedica a *Hunger*, de Hamsun, Auster sostiene que la novela propone una nueva perspectiva sobre el arte que lo hace indistinguible del artista que lo produce, y llama a este nuevo tipo de arte “el arte del hambre.” También habla de Beckett y del relato de Kafka titulado “Un artista del hambre,” estableciendo que “el arte del hambre” supone una manera de mirar a la muerte de frente y que, de algún modo, el riesgo de la muerte es inherente a cualquier acto artístico.⁹

A Auster se le plantea en una entrevista en España con Martínez de Pisón en 1995, con motivo de la publicación de *Mr. Vertigo*, que en *El arte del hambre*

⁹ “Un artista del hambre” es un relato de Kafka escrito en 1922 pero no publicado hasta después de su muerte. Cuenta la historia de un artista de circo que muere de hambre en una jaula mientras es ignorado por el público, que después se muestra muy entusiasmado con la pantera por la que el artista es sustituido. La supuesta razón por la que ayuna es porque nunca encontró una comida que le gustara. Al mismo tiempo, el protagonista del relato es ignorado y victimizado por la sociedad, como le sucede a muchos personajes de Kafka.

reivindica a Hamsun, Jabès, Perèc... a lo que el autor responde que lo hace porque los dos últimos no eran muy conocidos en los Estados Unidos. En cuanto al último, el autor explica que “Perèc es [...] un escritor completamente único, que no se parece a nadie más, y que es muy juvenil, que devuelve el placer de leer que uno tenía con trece ó catorce años. [...] [H]ay muy pocos escritores que me proporcionen ese placer” (Martínez de Pisón 3). Sin embargo, no todo parecen ser halagos con respecto a este libro de Auster en la prensa de nuestro país. Mauricio Bach, de *La Vanguardia*, destacó que Hansum ha sido normalmente un “apestado por sus simpatías nazis”, a pesar de que ahora sea “reivindicado por Auster en *El arte del hambre*” (Bach 6).

Como en su poesía, *The Art of Hunger* es también una reflexión acerca del lenguaje en base a la obra de otros autores. El novelista Benjamín Prado señalaba en *Diario 16* que Auster utiliza su escritura para “comprender que las respuestas no existen ni importan porque, como decía Jabès, contar una historia es perderla” (Prado VII). Pero si hay algo que destaca la crítica española tras la publicación de *The Art of Hunger* en nuestro país, y como ya viene sucediendo con respecto a libros anteriores del autor, es la diferencia entre Auster y otros escritores norteamericanos. Algunos críticos creen que lo de Auster no es cuestión de suerte, sino inteligencia. Lo que se valora es que destaca por encima de otros escritores de su país. Para *La Vanguardia*, con este libro de ensayos Auster confirma que es de los pocos narradores norteamericanos que ha sabido construirse, en pocos años, un sugerente universo literario personal, y asegura que “para él, escribir es sinónimo de prestigio” (“El Suplemento: Libros”, 2).

Como dijo José Guerrero Martín, también en *La Vanguardia*, *The Art of Hunger* es una colección de “[e]nsayos que son fuente indispensable para entender la carrera literaria de este escritor” (Guerrero 18). Y es que, si rastreásemos con detenimiento su

obra, es más que probable que encontrásemos en ella las huellas de todos los autores sobre los que Auster reflexiona en el volumen, un libro que aparece, como señaló Javier Palacio, “en un momento en que su estilo comenzaba a cristalizar” (Palacio 40). *The Art of Hunger* parece estar escrito desde muy dentro, algo así como una autobiografía de inspiración artística más que intelectual, y concebida con absoluta espontaneidad, por lo que no está sujeta a presiones ajenas de ningún tipo. Quizás sea en esta característica donde resida su poder de convicción. Y es también debido a esta actitud del autor por lo que estos textos, como dijo De España en *El País*, nos “ayudan a comprender mejor a Auster” (De España, “Los maestros de Paul Auster”, 13).

3.2. *Smoke, Blue in the Face, Lulu on the Bridge.*

En su primera película, *Smoke*, de 1995, Auster figura como guionista y autor del relato que da lugar al filme. Ya en la segunda, *Blue in the Face*, de 1996, y debido en principio a una circunstancia casual, el autor co-dirige el filme junto a Wayne Wang, director de la primera.¹⁰ *Lulu on the Bridge*, de 1998, es dirigida por Auster en solitario después de que el realizador alemán Wim Wenders, en quien el autor había pensado para la dirección, lo convenciera para ponerse al frente del proyecto.¹¹ Sin embargo, la relación

¹⁰ Wayne Wang (Hong Kong, 1949) es un estudiante de medicina chino llegado a California a los diecisiete años, momento en que comienza a estudiar cine y televisión en la California College of the Arts, en Oakland. Una de sus películas más populares es *The Joy Luck Club* (1993). *A Thousand Years of Good Prayers* (2007) ganó el “Premio a la Mejor Película” en la 55ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, que le fue entregado por Auster en su función de presidente del jurado en esta edición del certamen. Su nombre de pila, Wayne, no es chino aunque pudiera parecerlo; procede del popular actor norteamericano John Wayne, uno de los favoritos de su padre. Como director, Wang es conocido por dar prioridad a la narrativa en sus películas sobre otros aspectos habitualmente relacionados con el cine, especialmente en su vertiente más comercial en los Estados Unidos.

¹¹ Wim Wenders (Düsseldorf, 1945) es un guionista, productor, actor y director de cine alemán que también ha trabajado en los Estados Unidos. Su cine trata las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en Alemania y la posible americanización de este país como consecuencia de un intento colectivo por olvidar su propio pasado. Algunas de sus películas más reconocidas son *El estado de las cosas* (1982), *Paris, Texas* (1984) y *El cielo sobre Berlín* (1987).

de Auster con el séptimo arte comienza mucho antes de 1995. En su juventud, durante sus tiempos de estudiante en París, el entonces poeta y traductor quiso entrar, sin éxito, en una de las escuelas de cine más populares de esta ciudad;¹² trabajó, también en esta época, como guionista “en la sombra” para un productor mexicano. Casi dos décadas más tarde, en 1993, una de sus novelas fue llevada al cine por primera vez. Para *The Music of Chance* (1993), basada en la novela homónima de Auster y dirigida por el norteamericano Philip Haas, el autor hizo un cameo al final y al volante, en una breve escena.¹³ Con todo, la experiencia de verse en la gran pantalla no debió ser del agrado del escritor, pues no ha vuelto a trabajar como actor y ha insistido en diversas ocasiones en que no volvería a hacerlo.

Entre su amplio espectro de preferencias cinematográficas, Auster siempre se ha declarado amante del cine mudo, especialmente de las hilarantes comedias de Charles Chaplin o Buster Keaton. También es aficionado a la comedia de enredo a lo William Wyler así como al cine negro y al Western, géneros con los que ha crecido, como muchas personas de su generación. Además —como no podía ser de otro modo—, también ha declarado su afición por el cine francés, especialmente por Jean Renoir (*La grande illusion*, 1937) y Jean Vigo (*L'Atalante*, 1934), directores a los que se ha referido en diversas entrevistas (“Auster apuesta por el “cine de palabras” en *Lulu on the Bridge*”, 51). Por otra parte, en su evolución como escritor, el cine ha ido cobrando

¹² Me refiero al Institut des Hautes Études Cinématographiques de París.

¹³ Philip Haas (San Francisco, 1954) es un artista plástico y director de cine norteamericano. Algunas de sus películas son *Angels & Insects* (1995), nominada para un premio Oscar de la Academia de Hollywood y a la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes, la adaptación de *Up at the Villa* (2000), de W. Somerset Maugham, o *The Situation* (2006), en torno a la Guerra de Iraq, en 2003. Ha trabajado con actores como Sean Penn, Anne Bancroft, James Spader (Jim Nashe, en *The Music of Chance*) o Kristin Scott Thomas. *The Music of Chance* nunca llegó a distribuirse en las salas comerciales de nuestro país, pero sí fue puesta a la venta en video coincidiendo con el éxito de *Smoke* en diciembre de 1995. A raíz de estreno, algo de atención recibió en la prensa de nuestro país esta “hipnótica y desazonante película”, según la describió Manuel Hidalgo en *El Mundo* (Hidalgo 80).

mayor presencia, por lo que no es extraño encontrar, entre sus novelas posteriores al periodo que aquí tratamos, referencias a algunas de sus películas fetiche —*The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946) en *Sunset Park*, por ejemplo¹⁴— o personajes cineastas, guionistas, actores, etcétera, en *The Book of Illusions* o *Brooklyn Follies*.¹⁵

Cuando Auster comienza su aventura cinematográfica en 1995 con *Smoke*, la prensa española, a imitación de la francesa, comienza a llamar al autor con el apodo de “cinescritor” (Bueres 14). Los críticos se refieren así a Auster por esta época, haciéndose eco de la palabra “cinécrivains”, acuñada por los franceses y utilizada para referirse a los muchos autores de ese país que sufren el “desdoblamiento de personalidad” al que se he referido Enrique Bueres en la revista *Clarín* (Bueres 14). A pesar de que su trayectoria ha dado lugar a cuatro películas, Auster pronto se desmarca públicamente del medio cinematográfico;¹⁶ lo suyo parece ser el papel de espectador, colaborador o director ocasional, y estando sus películas aún en cartelera el autor no dudó en declarar su preferencia por la literatura como medio de expresión:

El cine es un medio engorroso, aparatoso y con una economía expresiva poco gratificante. Lo que yo escribo aislado en mi habitación llega mucho más lejos en la mente del lector que horas de carísima película. Aun con mi experiencia en cine, o tal vez por ella, creo que el verbo supera a la imagen. (Sanchís y Amiguet, “3 preguntas a Paul Auster”, 16)

A pesar de declaraciones como esta, o aquella en que dijo que “las películas morirán antes que los libros” (Creamer, web), resulta de todo punto innegable que el cine ha

¹⁴ Auster introduce varias citas de esta película en *Sunset Park*, en la que el filme de Wyler sirve como trasfondo y nexo para la relación entre muchos personajes, especialmente en lo que concierne a las relaciones paterno-filiales.

¹⁵ También en la novela *Man in the Dark*, el vacío del personaje principal, August Brill, y la relación que éste mantiene con su hija son expresadas a través de un visionado incesante de películas antiguas, especialmente cine mudo. El título de la novela procede de un filme de cine negro dirigido por el norteamericano Lew Landers (*Man in the Dark*, 1953).

¹⁶ Además de las tres películas ya mencionadas, Auster escribe y dirige *The Inner Life of Martin Frost* (2007), que, como su primer filme, se basa en uno de los relatos de *The Book of Illusions*.

tenido un papel fundamental en su carrera literaria. Al menos en nuestro país, si bien Auster es conocido prácticamente desde que aquí se publicara *City of Glass*, fue el éxito de *Smoke* lo que hizo del autor un referente cultural.

La historia de *Smoke* comienza con un relato que Auster escribe por encargo para el *New York Times* en 1990. El encargo consistía en escribir un cuento de Navidad, pero, en parte desmotivado con el tema y también “falta de inspiración”, el autor termina escribiendo el fabuloso relato “Auggie Wren’s Christmas Story”. Sin duda alguna, es uno de los mejores de Auster, y se encuentra entre los que le han reportado mayores beneficios profesionales a lo largo de toda su carrera. Trata sobre un escritor al que le han pedido un relato por encargo para el *New York Times*, pero, al parecer, se encuentra desmotivado con el tema, y también “falta de inspiración”. El escritor Paul Benjamin, narrador del relato, acude entonces a Auggie Wren, expendedor de tabaco y amigo que trabaja en la Brooklyn Cigar Company.¹⁷

Con la intención de ayudar a su amigo, Auggie se ofrece a contarle a Benjamin una historia real, a cambio de la cual únicamente le pide una invitación a comer. La historia trata sobre un pequeño robo perpetrado por un muchacho en su tienda de tabacos. Descubierta por Auggie, durante su huida el muchacho pierde la cartera. El estanco toma entonces la cartera para descubrir que en ella no había dinero, tan solo unas fotografías y una dirección. Auggie no lo denuncia pero, encontrándose solo en Navidad, decide ir a devolver la cartera a la dirección que figura en ella. Descubre entonces que esta dirección corresponde a la abuela del muchacho, una anciana ciega que lo confunde con su propio nieto. Auggie acepta el juego y celebra con ella la

¹⁷ Paul Benjamin es también el nombre real del autor, cuyo nombre completo es Paul Benjamin Auster, y el nombre con el que firmó *Squeeze Play*, una novela policiaca de 1979 que no llega a nuestro país hasta que no es incluida en la versión española de *The Art of Hunger* en los años 90.

Navidad. Antes de abandonar el apartamento, roba una cámara fotográfica que encuentra por casualidad y que seguramente había sido robada anteriormente por el joven. Con esta cámara, el estanquero ha llevado a cabo un proyecto fotográfico que ha durado casi los últimos quince años: tomar la misma fotografía, en la esquina de su estanco, cada mañana a la misma hora. En realidad, “Auggie was photographing time”, concluye Benjamin en el relato (Auster, *SBF*, 12).

“Auggie Wren’s Christmas Story” tiene apenas siete páginas, pero Auster logró convertirlo en el guión de una película de casi dos horas de duración. Lo hizo conservando la situación de los personajes principales, desarrollando cada una de sus historias y añadiendo personajes nuevos. El relato mismo —contado por el actor Harvey Keitel en un estupendo monólogo en la película— no es, finalmente, ni la cuarta parte del filme.¹⁸ También en *Smoke* Auggie despacha tabaco mientras en su tienda de Brooklyn se juntan gentes del barrio que charlan, discuten, se apasionan o se entristecen. Aparecen viejas caras conocidas, historias de su pasado que complican de nuevo la vida a este hombre sencillo pero con tendencias filosóficas y de carácter estable y seguro. La pequeña tienda de Auggie es en el filme una especie de gueto al que acuden subversivos practicantes de un vicio hoy día tan mal visto en los Estados Unidos como es el tabaco, y a partir de una serie de casualidades que propician situaciones cómicas y amargas, duras y tiernas, el espectador asiste a la versión más dulce de un autor conocido por novelas como *The Locked Room* o *In the Country of Last Things*.

¹⁸ Harvey Keitel interpreta a Auggie en *Smoke*. El actor es oriundo de Brooklyn, por lo que quizás fuera una de las mejores opciones para interpretar al personaje. Curiosamente, también es, como Auster, descendiente de inmigrantes judíos de origen polaco. Keitel comenzó en el cine en los años 70 de manos de Martin Scorsese en películas como *Taxi Driver* (1976). No alcanzó cierto prestigio profesional, sin embargo, hasta los 90, cuando aparece en papeles de diferente protagonismo en películas como *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), *Bad Lieutenant* (Abel Ferrara, 1992), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992), *The Piano* (Jane Campion, 1993) o *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994).

Keitel, William Hurt o Stockard Channing, entre otros, se convierten así en los rostros cinematográficos de los personajes de Auster en una película que tiene el privilegio, según la cineasta española Pilar Miró, de contar con “un buen guión del escritor Paul Auster” (Miró 39). Tratándose de una adaptación literaria, la película destacó aún más por haber tenido la fortuna de aparecer en un momento en que la prensa española vierte diversas quejas sobre otras adaptaciones literarias recientes que proceden de la industria cinematográfica anglosajona. En el diario *El Mundo*, el guionista Juan Tebar, en un artículo que lleva por título “Dichosas adaptaciones”, confiesa compartir “el entusiasmo por las últimas relaciones de Auster con el cine” (Tebar 49), y aprovecha la ocasión, además, para comparar la versión cinematográfica de “Auggie Wren’s Christmas Story” con otras adaptaciones aparecidas este mismo año y cuyo resultado fue mucho menos satisfactorio. Se refiere, por ejemplo, a la adaptación de *The Scarlet Letter* por Roland Joffé (1995), o a la de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, también llevada al cine en este momento por Franco Zeffirelli (1995).

Por otro lado, me gustaría destacar un aspecto de las adaptaciones literarias, y de las películas en general de Auster, que no parece haber llamado la atención de la prensa y que, según creo, resulta llamativo tratándose de un autor principalmente conocido por hacer uso de la metanarrativa en sus novelas. Me refiero al lenguaje cinematográfico con que Auster ha llevado al cine sus historias. Llama poderosamente la atención que en la cinematografía del autor no se nos haga en absoluto testigos del artificio; el lenguaje cinematográfico que caracteriza a las primeras películas de Auster ha sido diseñado de un modo en que las cámaras permanecen ausentes. Caso diferente son sus últimas películas, cuyos proyectos Auster lleva a cabo totalmente en solitario. En *Lulu on the Bridge*, por ejemplo, tenemos una historia dentro de una historia; y en *The Inner Life of*

Martin Frost también se especula sobre la creación artística, pues el protagonista es escritor y su historia gira alrededor de la pérdida de su musa —el argumento, como puede observarse, tiene cierta relación con *Smoke*. A pesar de todo, en ninguna de estas películas hay “guiños” metacineamatográficos; o no los hay, al menos, a la altura de la autoconsciencia narrativa que sí caracteriza a las novelas. Una característica fundamental de estas películas es que en el cine de Auster nunca “vemos la cámara”, y poco o nada se invita al espectador a pensar que lo que está viendo es una ficción.

Todo ello sucede a pesar de que *Smoke* fue realizada gozando de cierta libertad expresiva. Fue llevada a cabo de espaldas a la industria de Hollywood, con menos de 10 millones de dólares —unos 1.300 millones de pesetas en ese momento— (Comas, web), y como parte de lo que comúnmente conocemos como “cine independiente”. Esta característica del filme podemos verla fácilmente en la promoción que los actores hicieron de *Smoke*. A Keitel, por ejemplo —y a pesar de que recibió varios premios internacionales por su interpretación de Auggie Wren—, “no le gusta que se hable de estrellas y [...] no espera lo más mínimo que se seleccione su interpretación para un Oscar” (Comas, web).¹⁹ En este sentido, la película de Wang-Auster fue comparada en la prensa española con el filme norteamericano *Short Cuts* (1993), de Robert Altman²⁰ (Fernández Santos, “Otra joya del cine neoyorquino”, web), en la que ciertamente *Smoke* parece tener un precedente. *Smoke* y *Short Cuts* tienen en común no solo ser filmes sencillos y de bajo presupuesto, cuya trama se centra en historias entrecruzadas

¹⁹ Keitel sí recibió, por su interpretación de Auggie Wren en *Smoke*, un Oso de Plata como Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine de Berlín, en 1995, y el Premio David de Donatello al Mejor Actor Extranjero en Italia, en 1996. Las nominaciones a otros premios por este mismo papel fueron numerosas.

²⁰ Robert Altman (1925-2006) fue un director de cine norteamericano popular desde que ganara la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes por *M*A*S*H* (1970), pero más conocido por películas como *Nashville* (1975), *The Player* (1992) o *Gosford Park* (2001). Su filmografía cuenta también con un Globo de Oro al Mejor Director (*Gosford Park*) y un Premio Honorífico de la Academia de Hollywood.

—*Vidas cruzadas* fue, precisamente, el título con el que el filme de Altman se distribuyó en España—, sino también su relación con la literatura, ya que si *Smoke* se inspira en un relato de Auster, *Short Cuts* está basada en los cuentos de un escritor también estadounidense que ha sido muchas veces comparado con el autor de la Trilogía, Raymond Carver.

No debemos perder de vista que se trata de un filme neoyorquino. Ciertamente, en la ciudad de Nueva York existe una cultura cinematográfica específica y diferente del resto del país. Ángel Fernández Santos, en *El País*, se refirió a este fenómeno al escribir que “en las calles de Nueva York se hacen últimamente películas que dan cien vueltas a las ricas producciones de Los Ángeles, y que mantienen el fuego sagrado del cine norteamericano en los concursos y escaparates de todo el mundo” (Fernández Santos, “Otra joya del cine neoyorquino”, web). Bien mirado, el cine industrial norteamericano cuenta con la fidelidad de un público de masas, pero rara vez está presente en un festival internacional en que las creaciones cinematográficas sean consideradas como arte. Sin embargo, hay veces en que el cine independiente norteamericano consigue hacerse un hueco, como el caso de *Smoke*, en festivales internacionales de primer orden como Cannes, la Berlinale o la Zinemaldia vasca. Mucho de este cine independiente está relacionado con la ciudad de Nueva York, que ha llegado a contar incluso con su propio festival para este tipo de producciones, el New York International Independent Film and Video Festival (NYIIFVF).²¹

El hecho de que las películas independientes tengan acceso a festivales de cine comúnmente vetados para las grandes producciones de Hollywood responde a que las

²¹ Fundado en 1993, el NYIIFVF se creó principalmente con el objetivo de acoger producciones independientes realizadas en la ciudad de Nueva York, pero también en Los Ángeles y Las Vegas, hasta su aparente cancelación en 2014, de la que muy poco ha trascendido en la prensa.

películas que nacen de la industria cinematográfica norteamericana son realizadas con la vista puesta en el beneficio económico pero poco o nada aportan al lenguaje y al arte cinematográficos de su país. Si se distribuyen en todo el mundo, no se debe tanto a sus méritos artísticos como a la presión salvaje del “sistema de lotes”, que tanto perjudica a la cinematografía nacional de otros países, como es el caso de España, así como a la realización de otro tipo de cine en Norteamérica. Ángel Fernández Santos, a este respecto, destacó en la prensa española que la película de Auster tuvo que esperar, una vez concluida, casi un año para poder estrenarse en Europa debido a que todas las salas estaban copadas por grandes producciones (Fernández Santos, “Otra joya del cine neoyorquino”, web).

Cuando *Smoke* fue estrenada en los Estados Unidos, la prensa norteamericana tuvo reacciones ambivalentes frente a ella. Pero, una vez que *Smoke* comenzó a cosechar éxitos en Europa, muchos de estos diarios comenzaron a hablar del filme de nuevo, y no tanto por sus méritos sino por su acogida en el “Viejo Continente”. De un modo general, en Estados Unidos la película fue catalogada como demasiado sentimental —lo que no deja de ser sorprendente en un país que ha visto nacer a Hollywood—, fallida en cuanto a su adaptación de la literatura al lenguaje cinematográfico, demasiado controlada por el director para que los personajes cobren vida, y lenta. Por el contrario, hubo otros críticos norteamericanos que destacaron el buen e inusitado retrato de la amistad masculina, así como el retrato de las relaciones raciales.

Janet Maslin, del *New York Times*, creía que el modo de escribir del novelista no se traslada bien al medio cinematográfico: “The dialogue can be blunt and stagy, with an emphasis on long monologues and convenient coincidence” (Maslin, web). El uso

del azar es de nuevo una de las objeciones de la prensa norteamericana, como ya lo había sido, sin excepción, con las novelas. Desson Howe se refiere al ritmo fallido de la película, como también hiciera Maslin, pero, en esta ocasión, el periodista del *Washington Post* lo achaca a la dirección de Wang más que al guión de Auster: “[T]he easy, involving pace that is the movie’s strength, becomes part of its demise. Director Wang, who tends to over-stretch good ideas [...], repeats his recurring mistake” (Howe 45). Hay, en definitiva, un sector de la prensa estadounidense que parece opinar que la presencia demasiado notable de director y guionista en el filme juega en detrimento de la libertad de los personajes: “*Smoke* lacks [...] the kind of tender, loving withdrawal of control that would have enabled Wang and Auster to stand back and allow the characters to create the impression of going their own ways” (Carr 64).

Otros periodistas de ese país, como por ejemplo Rita Kempley, también del *Washington Post*, observan que “*Smoke* is an amenable anthology of interlocking short stories of male camaraderie” (Kempley 7). En efecto, ya en sus novelas Auster se caracteriza por haber acometido, desde los inicios, una exploración de la amistad, que el escritor traslada ahora al cine. El narrador y Fanshawe, en *The Locked Room*, Fogg y Effing, en *Moon Palace*, o Aaron y Sacks, en *Leviathan*, son algunos ejemplos de amistad entre dos hombres con un papel fundamental en el desarrollo de las distintas tramas. Edward Guthmann, del *San Francisco Chronicle*, se preguntaba, “[h]ow many movies bother to say anything about male friendship, without resorting to clichés of beer-drinking, sloppy sentiment and high-fives over a football game?” (Guthmann 3). *Smoke* es realmente una película sobre la amistad, sobre personajes que se escuchan y se comunican. Como en las novelas de Auster, la amistad puede ser (aunque no siempre lo

es) la única tabla de salvación para personajes fracasados, inadaptados o que mantienen una lucha consigo mismos.

Uno de los cambios fundamentales con respecto al relato original de Auster es que en *Smoke* el muchacho ladrón es blanco —interpretado por Daniel Auster, hijo del autor y que entonces contaba con 20 años—, mientras que en “Auggie Wren’s Christmas Story” el ladrón de Auggie es afro-americano. Tras suprimir a este personaje, el guión desarrolla la historia de otros dos afro-americanos, clientes en el estanco, interpretados por Forest Whitaker y Harold Perrineau Jr. El segundo de estos personajes, Rashid Cole, es un adolescente que reside en unas viviendas sociales o “projects” y que se caracteriza por un tema muy austeriano, la búsqueda de su padre. Como el Aesop de *Mr. Vertigo*, Cole es un adolescente de ingenio pronto, y tiene, además, la particularidad de cambiar de nombre con cada persona que conoce. Gary Kamiya, del *Examiner*, de San Francisco, señalaba a este respecto que

[o]ne of the most striking things about *Smoke* is its original handling of black-white relations. The relationship between Rashid, a black teenager, and the older white characters played by Keitel and Hurt, is compassionate, contentious, complex —truly and refreshingly eccentric. (Kamiya, web)

Las relaciones que se establecen entre estos personajes a través de una pequeña tienda de tabaco han sido percibidas de forma muy diferente por la prensa. Si en los Estados Unidos ha habido quienes piensan que la película se distancia del espectador “because its drive to quirky whimsy keeps succumbing to sentimental artifice” (Carr 64), en España hay quienes han opinado que en *Smoke* “ni lo que se cuenta resulta ñoño, ni la forma cómo se dicen las cosas es relamida o rebuscada, [...] ni los buenos sentimientos acaban atufando” (Huelbes, “El humo escuece”, 16). Con respecto a la amistad en la película, y a si resulta demasiado sentimental o no, Elvira Huelbes, en *El Mundo*, afirmaba que el primer guión de Auster es un “mosaico de avatares y peripecias que

conforman una moraleja: aunque las cosas no te sonrían como tú querrías que lo hicieran, si tienes un amigo ya puedes sentirte bien” (Huelbes, “El humo escuece”, 16). En cualquier caso, lo interesante es que —a pesar de algunas opiniones divergentes— tanto en España como en Estados Unidos ha habido quienes han destacado la amistad como uno de los valores fundamentales de la película, sobre todo teniendo en cuenta la interrelación de personajes de diferente raza y estrato social.

En España, llamó mucho la atención de la prensa el carácter contestatario de *Smoke* en relación al hábito del tabaco en un país, los Estados Unidos, donde, en 1995, ya se cumplían casi tres décadas de lucha para erradicarlo (García, web). Curiosamente, esta incorrección política parece haber sido del agrado de ciertos sectores del mundo cultural español, quizás porque, en los años 90, ni las leyes a este respecto eran las mismas en nuestro país ni la sociedad española estaba concienciada con respecto al tabaco como parece estarlo ahora. Lluís Bonet Mojica, en *La Vanguardia*, señalaba de forma quizás exagerada, que la película de Auster reivindica el anatemizado placer de fumar, “una práctica [...] hoy casi tan perseguida en EE.UU. como el asesinato o la corrupción de menores” (Bonet Mojica, “Bajo en nicotina, alto en cine”, 39). El incisivo y popular crítico de cine Carlos Boyero, de *El Mundo*, definió la película como un “acto subversivo” precisamente por la manera en que se acerca a un tema que, a mitad de los 90, era realmente espinoso en la opinión pública norteamericana (Boyero, “El humo une a los solitarios de Brooklyn”, 57).

Lo cierto es que por el negocio de Auggie, situado en el corazón de Brooklyn, desfila una distinguida gama de personajes del barrio, casi todos perdedores, y también gente que aparece circunstancialmente y acaba quedándose. Como es de esperar, todos fuman. Y, entre las volutas de humo que los envuelven, hablan y discuten, se hacen

confidencias íntimas, cruzan sus historias y se implican en los problemas del otro, confesándose su soledad y ofreciendo a los demás algo de consuelo. Iván Tubau señaló en *La Vanguardia* la relación de esta película con aquella imagen ciertamente galante que había tenido el tabaco casi hasta los años 60, y en cuya construcción social fue crucial, precisamente, el papel jugado por el cine. En palabras de Tubau, en *Smoke* “los actores fuman como ya sólo se ve en las películas antiguas” (Tubau 45).

Llamó también la atención en la prensa española el guión de Auster (tal y como ya indicamos al principio de este capítulo), lo que no deja de ser sorprendente teniendo en cuenta que rara vez el guión de una película es valorado en la prensa generalista por encima de su dirección. En este caso, el “irónico, tierno, dramático, solidario, triste, vitalista, piadoso, cálido y tragicómico guión de Auster”, según Boyero (Boyero, “El humo une a los solitarios de Brooklyn”, 57), recoge, junto a la interpretación de los actores, casi todo el crédito del filme. Para Francisco Moreno, de *El Mundo*, el guión “funciona con la precisión de un mecanismo de relojería” en el que nada parece superfluo (Moreno, “*Blue in the Face*, la otra cara de *Smoke*”, 90)

Resulta cuanto menos destacable que el autor lograra una película completa partiendo de una historia que no estaba pensada para el medio cinematográfico y en la que apenas hay acción o diálogo, manteniendo al tiempo la esencia original del cuento. A pesar de todo, muchas de las historias secundarias que encontramos en *Smoke* tienen el sello inconfundible del novelista: la crisis creativa de un escritor, el pasado materializado de Auggie, que vuelve en forma de una hipotética y conflictiva hija, Felicity (Ashley Judd), y su ex-mujer Ruby (Stockard Channing), o un botín de cinco mil dólares que pasa de mano en mano y que parece ennoblecer los sentimientos de sus poseedores. En referencia a los personajes secundarios, Bonet Mojica, de *La*

Vanguardia, achaca el éxito de *Smoke* a que se trata de “un filme transitado por personas mediocres como nosotros, con las que seguramente nos cruzamos por la calle y cuyas peripecias personales, si las conociéramos, son excepcionales” (Bonet Mojica, “Frank Capra pone un estanco”, 62).

En una entrevista en España con Elvira Huelbes para el suplemento *Esfera*, del diario *El Mundo*, Auster dijo que

la película trata de las cosas que suceden entre la gente [...]. La gente, a veces, bajo circunstancias muy desfavorables, hace contactos entre sí. Algo pasa entre ellos, algo que no se puede tocar y que desaparece sin advertirlo, como el humo. Existe pero se va muy deprisa. Gente solitaria que muy despacito, muy despacito, va conectándose entre sí. (Huelbes, “Entrevista. Paul Auster”, 6)

En mi opinión, la espina dorsal de la película, como sucede con *The New York Trilogy* y otras novelas del autor, es la soledad. Cada uno de los personajes busca mitigar sus efectos de la manera más digna posible; el cemento con que se construyen y se aúnan las diferentes historias en *Smoke* es una soledad esencial a partir de la que surgen todas las demás situaciones pues, como se publicó en una breve gacetilla del diario *El País*, la película no es, a fin de cuentas, sino “una provocadora invitación a valorar la ceniza (es decir, aquello, sutil e imprescindible, que permanece cuando se ha esfumado todo” (“Smoke”, web).

El guión del filme, en el que, según Ángel Fernández Santos, Auster “está a la altura de sí mismo” (Fernández Santos, “Harvey Keitel y William Hurt llenan el vacío”, web), y que para Boyero “se propone muchas cosas, y casi todas las consigue” (Boyero, “Berlín”, 89), no hubiera sido posible sin “Auggie Wren’s Christmas Story”, relato publicado en España con posterioridad al estreno de la película, y junto con el guión completo de *Smoke*, así como algunas notas de rodaje y otras curiosidades para *Blue in the Face*. “Auggie Wren’s Christmas Story” aparece en el libro que lleva por título

Smoke & Blue in the Face (1995),²² y da la oportunidad a la prensa española de hacer un breve análisis, además de poder hablar de nuevo de la película. Gurpegui, en el *ABC Literario*, dijo que con esta pequeña pieza narrativa, que considera “tan brillante como los [relatos] de Hemingway desde el punto de vista literario, y tan imaginativo como los de Barthelme en cuanto a la trama” (Gurpegui, “*Smoke & Blue in the Face*”, 12), Auster parece hacer a los lectores la siguiente pregunta: “¿qué es la verdad?” (Gurpegui, “*Smoke & Blue in the Face*”, 12).

Bien mirado, la historia parece de lo más sencillo, pero el relato de Auggie deja muchas preguntas en el aire que han de ser resueltas por los lectores: ¿quién es más ladrón, Auggie, o el muchacho que entra en su tienda?, ¿cuenta Auggie una historia real a Benjamin, o se burla de su amigo?, ¿merece la pena la mentira si con ello se consigue hacer feliz a alguien, como sucede ente Auggie y Benjamin, o entre Auggie y la anciana? Todas estas preguntas, y la posibilidad de que, dentro de la construcción de la historia, todas admitan diferentes respuestas sin que haya una que se imponga absolutamente sobre las demás hace que “Auggie Wren’s Christmas Story” sea una propuesta para una novedosa forma de mirar la realidad: “If you don’t take the time to look, you’ll never manage to see anything” (Auster, *SBF*, 13), le dice Auggie a su amigo Benjamin mientras le muestra la serie de fotografías “idénticas” que ha tomado en la esquina de su negocio durante quince años.

Gurpegui, por otro lado, también señala que el relato “replantea la cuestión de la identidad [como en casi todas sus novelas], y parodia la esencia misma de la creación

²² El libro *Smoke & Blue in the Face* fue publicado en España por Anagrama en noviembre de 1995. Recoge “El cuento de Navidad Auggie Wren” con una traducción al castellano de De Juan, el guión de *Smoke*, un prólogo de Wang y una entrevista con Auster. Incluye también un texto de Auster sobre la génesis de *Blue in the Face*, la descripción de escenas en forma de notas para los actores en esta segunda película y comentario posterior de estas notas, la transcripción de los diálogos de *Blue in the Face* en forma de guión (originalmente fue un ejercicio de improvisación), una entrevista de Auster con Annette Insdorf, y fotogramas de los dos filmes.

literaria artística” (Gurpegui, “*Smoke & Blue in the Face*”, 12). Con su aparente sencillez y su máscara de simple entrada para un anecdotario, “Auggie Wren’s Christmas Story” es, en realidad, muchas historias en una, así como un relato sobre un autor que quiere escribir un relato. La sencillez y la complejidad de la creación literaria están tanto en la facilidad de palabra y la filosofía de barrio de Auggie como en el bloqueo y la capacidad de observación de Benjamin y las heridas profundas de este personaje, cuya mujer ha fallecido recientemente. Con “Auggie Wren’s Christmas Story”, la inspiración artística, parece decir Auster, puede encontrarse en los lugares más inesperados, y realidad y ficción son una línea de continuidad si sabemos mirar con atención. Cuando la historia se lleva a la gran pantalla el resultado es “un relato complejo, emocionante, divertido, de gran altura y desbordante libertad” según lo ha definido Ángel Fernández Santos (“Harvey Keitel y William Hurt llenan el vacío”, web).

Otro aspecto fundamental en *Smoke*, y que también ha observado la prensa española, es la presencia de Brooklyn como protagonista colectivo en el filme.²³ Salvador Llopart, de *La Vanguardia*, dice lo siguiente a este respecto: “Comedia dramática, o drama con momentos cómicos, esta película de difícil clasificación, si no es para destacar su radical oposición a una manera de hacer cine que se olvida de las personas, tiene un protagonista: las gentes de Brooklyn” (Llopart, “*Smoke*, una sinfonía de sentimientos entre las cuatro paredes de un estanco”, 54). En *Smoke* hay una suerte de identificación de todos sus personajes con el espacio que transitan, con el barrio a que pertenecen, o al que han llegado por casualidad, en una película que convierte a este

²³ Recordemos que la prensa española también habló de la ciudad de Nueva York como la verdadera protagonista de *City of Glass*. En *The Brooklyn Follies*, a pesar de haber un claro protagonista, Nathan Glass, también podemos hablar de una presencia colectiva que domina toda la novela y que se corresponde con la idiosincrasia y las gentes de Brooklyn.

rincón neoyorquino en una metáfora del mundo contemporáneo, tanto en lo que tiene de miserable como, por contraste, en lo que tiene de esperanzador.

Hay algo difícil, quizá imposible de definir y capturar en el escenario de una película que se desarrolla simplemente en la vieja esquina donde, contra viento y marea, se mantiene la tienda de tabacos que regenta Auggie y que casi se convierte en un lugar clandestino donde convergen y se miran, con amistad e ironía, los supervivientes de una forma de vivir efímera en un entorno que puede llegar a ser muy hostil, y donde casi todo es pasajero. Huelbes ha señalado que *Smoke* es “una historia neoyorquina con todos los elementos que exigen varios cánones, toques marginales incluidos” (Huelbes, “El humo escuece”, 16). Al mismo tiempo, esa atmósfera de convivencia que está presente en la película es también parte del proyecto, y pertenece a la forma de trabajar del equipo, lo que, al menos si seguimos las observaciones de la prensa española, contribuyó enormemente al éxito del filme en nuestro país. Boyero, por ejemplo, señala que, en *Smoke*, “[s]e percibe la complicidad y el disfrute de todo el equipo ante lo que están haciendo, y transmiten esa sensación al espectador” (Boyero, “Memorable combinación de talentos en *Smoke* y *Blue in the Face*”, 78).

Tampoco el diseño de producción del filme pasó desapercibido, y la música o los créditos finales de *Smoke* fueron casi tan destacados en la prensa de nuestro país como la interpretación de los actores o las palabras de Auster. Una emotiva canción de Tom Waits, “Downtown Train”, acompaña dichos créditos finales, que aparecen superpuestos sobre unas fotos en blanco y negro que ilustran la historia navideña que Keitel acaba de contarle a William Hurt apenas unos momentos antes.²⁴ El cineasta

²⁴ La canción “Downtown Train”, aun habiendo sido escrita e interpretada por Tom Waits, cuyas letras se inspiran en escritores como Charles Bukowski, Jack Kerouac y otros de la “Beat Generation”, quizás sea más popular gracias a la versión de Rod Stewart.

Pedro Almodóvar dijo que “[s]i existiera un Oscar para los ‘Mejores Títulos de Créditos Finales’, se lo deberían dar a *Smoke*, la película de Wayne Wang-Auster” (Almodóvar 20). Otros, como Bonet Mojica, destacaron el cierre de la película hablando de su “estremecedor final” (Bonet Mojica, “Frank Capra pone un estanco”, 62). Boyero, por su parte, concluye: “[S]uena la preciosa canción de Tom Waits [...]. ¿Qué más se puede pedir?” (Boyero, “El tren de Brooklyn”, 6). Como curiosidad, cabe destacar que este montaje con las fotografías al final fue algo imprevisto y surgió en la fase de post-producción del filme. La idea, en principio, en el guión de Auster era intercalar estas fotografías con el último monólogo de Auggie —en que se relata la historia del cuento original— hasta que Wang pensó, en el último momento, que de este modo las fotografías rompían el clímax de la escena y decidió entonces proyectarlas junto a los créditos finales.

El éxito principalmente europeo de *Smoke* no solo fue seguido por una nueva película, *Blue in the Face*, sino que también, en nuestro país, dio lugar a una serie de propuestas culturales. Asimismo, la popularidad del autor se vio enormemente beneficiada en España a partir de ese momento, y sobre la base de un público mucho más amplio que los que ya eran entonces lectores de sus novelas. A raíz de las fotografías que Auggie toma desde la esquina de su negocio en *Smoke* hubo una tendencia en la prensa española a que muchos personajes conocidos dijeran y escribieran algunas palabras sobre su esquina favorita de Madrid (Almodóvar 20; Urbano 13; Perales 59). Posteriormente, también hubo una propuesta de fotografía colectiva lanzada por el suplemento *La Esfera*, del diario *El Mundo*, en que se invitaba a doce personalidades del mundo de la cultura española a que fotografiasen doce esquinas de Madrid.

Como testimonio de su trabajo, los doce fotografías accidentales fueron, a su vez, fotografiados en el transcurso de su tarea, posteriormente publicada por dicho suplemento junto a una serie de textos en que cada “fotógrafo” explica los motivos de su selección. La idea es que, de algún modo, elegir un rincón de la ciudad retrata a quien lo elige: la vida propia, los gustos, la memoria personal, las emociones, están detrás de esa elección. De este modo, el retrato de cada una de las esquinas no solo fija el tiempo y el espacio de la ciudad, sino que tiene también la cualidad de ser una especie de autorretrato de estos personajes. Alberto Corazón, Imanol Arias, Ramoncín, Francisco Nieva, Chus Gutiérrez, Soledad Lorenzo, Fernando Colomo, Jesús Ferrero o Luis Eduardo Aute fueron algunos de los escogidos para el singular proyecto y quienes también explican, a la manera de Auggie, por qué han escogido cada una de sus esquinas (Perales 59).

La secuela de *Smoke*, *Blue in the Face*, estrenada en España casi al unísono que la primera, toma su título de la metodología de improvisación con que fue rodada. Se crearon una serie de situaciones iniciales a partir de las cuales Wang y Auster dejaron a los actores libertad interpretativa para que dieran forma y contenido a cada una de las escenas. De este modo, “[e]l largometraje *Blue in the Face* es un complemento de la película *Smoke*, con la que forma una especie de díptico” (Moreno, “*Blue in the Face*, la otra cara de *Smoke*”, 90). Más que una continuación de la historia anterior, constituye una mirada más contemplativa sobre algunos personajes (fundamentalmente el estanquero que interpreta de nuevo Keitel), y, sobre todo, sobre el propio barrio de Brooklyn, que es el eje de todas las pequeñas historias que van desgranándose.²⁵

²⁵ Keitel también figura en esta ocasión como uno de los productores ejecutivos.

Objeto de total improvisación, y rodada en largas secuencias que posteriormente se distribuyeron a lo largo del filme en la mesa de montaje, mezclándolas con falsas encuestas y fragmentos de viejos noticiarios, *Blue in the Face* solo puede disfrutarse plenamente si se ha visto *Smoke*. Es, de nuevo, una declaración de amor hacia un barrio, Brooklyn, en que viven todas las razas y etnias del mundo.²⁶ Huelbes señaló en *El Mundo* que “[e]s bueno que un escritor de culto, en el Imperio, se ocupe de las cosas que se contienen en *Smoke* y *Blue in the Face*, y que le salga bien” (Huelbes, “El humo escuece”, 16). Como en *Smoke*, e incluso haciendo uso del mismo escenario y los mismos decorados, el desarrollo de *Blue in the Face* es realmente sencillo. Los viejos y nuevos personajes, todos clientes del estanco, aparecen y desaparecen, charlan con Auggie y se marchan.

El gran aliciente de *Blue in the Face*, sin embargo, lo constituye la intervención de un grupo de ilustres invitados que protagonizan ingeniosos monólogos e intervienen en situaciones chocantes o sumamente divertidas. Tal es el caso de Lou Reed, Madonna, Lily Tomlin,²⁷ Mira Sorvino,²⁸ Roseanne Barr, el director de cine Jim Jarmusch,²⁹

²⁶ La película fue distribuida en Francia, curiosamente, con el nombre de *Brooklyn Boogie*, dando todo el protagonismo al barrio.

²⁷ Candidata al Oscar a la Mejor Actriz por *Nashville* (1975), de Robert Altman, Tomlin hace en *Blue in the Face* un curioso papel como vagabundo al que todos llaman “the Belgian Waffle Man”.

²⁸ Ganadora del Oscar a la Mejor Actriz de Reparto por *Mighty Aphrodite* (1995), de Woody Allen, cuando Sorvino aparece en *Blue in the Face* y, poco después, también protagoniza *Lulu on the Bridge*, dirigida por Auster, se encuentra sin lugar a dudas en uno de los mejores momentos de su carrera. A pesar de todo, al parecer a Auster le hubiese gustado que la protagonista de esta última película hubiese sido la francesa Juliette Binoche (Hermoso, “El escritor y el actor le echan la misma imaginación a la vida”, 49), quien finalmente rechazó el proyecto por tener otros compromisos profesionales y que también había ganado recientemente el Oscar a Mejor Actriz de Reparto por su papel de Hana en *The English Patient* (Anthony Minghella, 1996).

²⁹ Director norteamericano de cine independiente, Jarmusch dirigió e interpretó en 2003 —junto a Tom Waits, que cometió la imprudencia de rechazar el papel de Auggie— el largometraje *Coffee and Cigarettes*, en el que se incluye una disparatada conversación entre los cantantes Iggy Pop y Tom Waits, que comparte con *Blue in the Face* la sencillez, la falta de ambición y la incorrección política de muchos de sus puntos de vista (el largometraje está basado en un corto de Jarmusch de 1993). En *Blue in the Face*, Jarmusch interpreta a un hombre que se dispone a fumar el último cigarro de su vida.

Victor Argo,³⁰ un irreconocible Michael J. Fox, y otros actores quizás menos conocidos como Malik Yoba, Giancarlo Espósito, Stephen Gevedon, Mel Gorham o Jared Harris. La música es de John Lurie,³¹ aunque también participa David Byrne.³² La productora Miramax ofreció al equipo apenas tres días para rodar el filme —11, 12 y 13 de julio de 1994, aunque hubo una prórroga de seis días, incluyendo el 27, 28 y 31 de octubre—, que la prensa española definió como una “jovial, imprevisible coda” de *Smoke* (Bonet Mojica, “Bajo en nicotina, alto en cine”, 39).³³

Según algunos críticos norteamericanos, sin embargo, la técnica de improvisación con que se llevó a cabo la película no dió los resultados que cabría esperar de un reparto de primera fila. Barbara Shulgasser, del *Examiner* de San Francisco, advierte a los lectores que durante el visionado “long stretches where inspiration failed the improvisers may seem strained” (Shulgasser, web). Hal Hinson, por su parte, la comparó en el *Washington Post* con su predecesora, *Smoke*, para concluir que *Blue in the Face* “doesn’t add much” (Hinson 6). Otros periodistas norteamericanos llegaron incluso a recoger declaraciones de vecinos del barrio donde se rodaron ambas películas, y que se quejan de la popularidad de la zona después de ser inmortalizada para la pantalla grande. Tal es el caso de un artículo escrito por John

³⁰ Argo, actor estadounidense conocido principalmente por haber sido el “tipo malo” en toda una serie de películas de Martin Scorsese, Abel Ferrara o Woody Allen, apareció en las tres películas de Auster incluidas en este capítulo.

³¹ Músico y productor norteamericano, Lurie ha aparecido como actor en diversas películas, entre las que se encuentran *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984) o *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984).

³² Cantante escocés nacionalizado estadounidense, Byrne es conocido por haber sido miembro fundador y compositor de la banda Talking Heads, dedicada a la música rock, activa entre 1975 y 1991. Uno de los aspectos más importantes de la contribución de Byrne a *Blue in the Face* fue mantener el espíritu de Brooklyn. Según explica el músico en una de sus entrevistas en España con motivo del estreno de la película, “[a]cabé proporcionándole [a Auster] dieciséis temas que de una manera u otra tenían que ver con Brooklyn desde perspectivas sonoras muy diferentes” (Linés 46).

³³ Fundada por los hermanos Bob y Harvey Weinstein en TriBeCa (Manhattan) en 1979, Miramax es una distribuidora norteamericana especializada en producciones independientes y extranjeras.

Blades en el *Chicago Tribune* y en el que señala que “[w]ith *Blue in the Face* following *Smoke* into theaters, Park Slope, already heavily mythologized by New York papers as an affordable and congenial haven for writers, artists and commoners, is getting more national exposure, not all of it welcome” (Blades, “City of ‘Smoke’ and Dreams. Paul Auster Adds Another Page to Mythic Brooklyn”, 1). Blades objeta la mayor presencia de turistas buscando las localizaciones de las películas, y se hace eco de un conjunto de quejas que proceden directamente de los vecinos.

Algunos críticos norteamericanos que disfrutaron de *Smoke* no tienen la misma percepción de *Blue in the Face*. Para Michael Wilmington, del *Chicago Tribune*, la secuela no ha sabido captar el sabor a realidad que desprende la primera, pues “*Blue in the Face* doesn’t really give us the illusion of reality —almost none of its scenes ever seems as ‘real’ as the ones in *Smoke*” (Wilmington, web). Sin embargo, esta comparación entre las dos películas, que, como es lógico, también se hizo en España, raramente ha perjudicado a *Blue in the Face* en la prensa de nuestro país cuando —al menos en mi opinión— los españoles somos, por lo general, menos aficionados que los norteamericanos a segundas partes en cuanto a cine se refiere.

Aunque diferentes, tanto *Smoke* como *Blue in the Face* respiran la misma atmósfera, y acaban siendo complementarias, ya que una empieza donde la otra acaba, y, no obstante, ambas se acoplan para trazar una panorámica optimista de la vida en las ciudades. Llopart dijo a este respecto que “[d]onde *Smoke* siembra dudas y melancolía, *Blue in the Face* devuelve la alegría perdida” (Llopart, “Wayne Wang apuesta por el azar en *Smoke*”, 42), y para Bonet Mojica “[l]o mejor que puede decirse de *Blue in the Face* es que uno lamenta que termine tan pronto” (Bonet Mojica, “Bajo en nicotina, alto

en cine”, 39). Las opiniones de estos críticos españoles son radicalmente diferentes a las expresadas por los periodistas norteamericanos.

La metodología de improvisación con que se rodó *Blue in the Face*, así como el hecho de estar centrada en la historia de un grupo humano, llevó a algunos críticos españoles a compararla con el cine francés. Para M. Torreiro, de *El País*, “[l]o primero que le viene a la cabeza al crítico viendo *Blue in the Face* [son] los experimentos de trabajo en común entre Éric Rohmer y sus actores en, por ejemplo, *El rayo verde*” (Torreiro, web).³⁴ Se refiere Torreiro a que el filme está construido con una gran libertad, y que nace de la colaboración de un equipo poco dirigido, aun sin olvidar que hay un objetivo final. *La Vanguardia*, por su parte, definió esta metodología de trabajo diciendo, de *Blue in the Face*, que “[e]l principio que la guía es la espontaneidad. Es un proyecto en el que los internos asumen la dirección del manicomio” (“Llega *Blue in the Face*, epílogo festivo de *Smoke* con invitados de lujo”, 54). Si a parte de la prensa norteamericana le parece que la estrategia de improvisación ha fallado, para la española *Blue in the Face* es “la demostración de que el dinero es lo de menos cuando lo que sobra es talento” (Torreiro, web).

Es de justicia mencionar que *Blue in the Face* fue valorada no tanto como un filme autónomo sino como parte del éxito que *Smoke* ya había tenido en nuestro país apenas unos meses antes. El prestigioso crítico de cine español Miguel Marías, de *El*

³⁴ Éric Rohmer (1920-2010) fue un director de cine francés y una de las figuras intelectuales de la llamada “Nouvelle vague”. Fue también editor de la prestigiosa revista *Cahiers du cinéma*. El cine de Rohmer se caracteriza por su sencillez y por su agudeza intelectual. Hay un clima de profunda sintonía con los ambientes en los cuales se desarrolla la acción así como con aquellos personajes que definen el sentido moral de cada una de sus historias. Los diálogos son, a menudo, intensos y continuos y la expresión de los sentimientos compleja. Algunas de sus películas más conocidas son *Ma nuit chez Maud* (1969), *L'Amour l'après-midi* (1972) o *Le Rayon Vert* (1985). Esta última, mencionada por el crítico, es una película coral que trata acerca de los personajes que conoce Delphine, la protagonista, mientras viaja por toda Francia durante sus vacaciones de verano, hasta que parece conseguir ver “el rayo verde” a que hace referencia la novela de Jules Verne del mismo título.

Mundo, afirma que “[m]ás que un residuo, o una secuela, [*Blue in the Face*] es la prórroga de una experiencia agradable, que apenas dar por concluida” (Marías, “Cine local”, 56). Quizás por ello, España se resistió a dar por concluida la representación de las historias que tienen lugar frente y tras el mostrador de Auggie Wren en la Brooklyn Cigar Company, quien, en esta ocasión, está a punto de perder su empleo como regente de ese gueto humeante. Por este motivo, por no abandonar del todo el buen sabor de boca que al parecer las dos películas dejaron en la prensa y el público españoles, Jaume Mallofré, director de teatro catalán, dirige en 1997 la obra que lleva por título “Les veus del Nadal”, en la que, como en el relato inicial de Auster, se ofrecen varias visiones alternativas en relación a lo que representa la Navidad.³⁵

“Les veus del Nadal”, representada en el Jamboree Jazz Club de Barcelona, perteneció a un ciclo de teatro llamado “Les veus que no veus”, con obras protagonizadas por actores de doblaje y que para la ocasión se retituló como “Les veus del Nadal” (“Jaume Mallofré dirige “Les veus del Nadal” en el Jamboree”, 41).³⁶ Los actores Jordi Boixaderas, Pepa Arenós, Norbert Ibero y María Jesús Lleonart fueron acompañados por Paul Stothamer al violoncelo y Joan Monné al piano, bajo la dirección de Mallofré, para un espectáculo que ofrecía desde una visión mágica de la Navidad (con un texto de Josep Maria de Sagarra), un enfoque algo irónico (con textos de Pere

³⁵ Jaume Mallofré (Barcelona, 1962) es un actor y director de teatro catalán conocido por películas como *El Mikado* (Manel Esteban, 1987), *Mi hermano del alma* (Mariano Barroso, 1994) o *Germans de sang* (Ricard Reguant, 1996). Asimismo, ha trabajado en compañías de teatro muy conocidas como “Teatre Lliure”, “Teatre Nacional de Catalunya”, “Companyia Flotats”, “Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana”, “Els Comediants”, “Companyia Sílvia Munt”, “Focus” o “Anexa”. También ha trabajado con directores de escena como Mario Gas, Calixto Bieito, Paco Mir (El Tricicle), Santiago Sans o Fabià Puigserver. Desde 2003 forma parte de la compañía de cantantes “Òpera Oberta”, dedicada a la divulgación de espectáculos musicales.

³⁶ El Jamboree Jazz Club, en el número 17 de la Plaça Reial de Barcelona, es un club de referencia para la música jazz, nacional e internacional, desde los años 60. A lo largo de su historia ha acogido a algunos de los mejores artistas en este género musical así como otros espectáculos de diversa índole.

Quart), o la Navidad como un cuento y en un ambiente urbano, representando escenas de la película de Auster *Smoke*. Pero la aventura teatral de las palabras de Auster en la escena española no terminó aquí.

Poco más adelante, en 1999, el relato de Auggie Wren que sirvió de inspiración para *Smoke* fue utilizado de nuevo, junto a relatos de otros autores, para el montaje escénico “Miratges”, también con un subtítulo relacionado con la Navidad: “Histories perverses de Nadal”, y llevado a cabo por Mallofré, quien, en esta ocasión, dirigió la obra y fue autor de uno de los textos representados. El espectáculo se pudo ver en el Espai Escènic Joan Brossa, en Barcelona, desde mitad de diciembre de 1999 hasta el 16 de enero de 2000 (“Auster, Bukowski, Calders, Sagarra y Oller, unidos en un montaje de Jaume Mallofré”, 51).³⁷ De nuevo, todas las piezas que componen la obra, interpretadas por los actores Miquel Bonet, Josep Maria Mas y Teresa Soler, tienen un solo denominador común: transcurren durante la época navideña.³⁸

No parece haber tenido tanto éxito en nuestro país, sin embargo, la tercera aventura cinematográfica de Auster, *Lulu on the Bridge*. Escrita y dirigida por él, fue apenas conocida en los Estados Unidos, pero fue proyectada en los festivales de cine europeos de mayor prestigio como la Berlinale, Cannes o la Seminci de Valladolid.³⁹ Se

³⁷ El Brossa Espai Escènic es un espacio teatral alternativo en Barcelona que abrió en diciembre de 1997 y que está estrechamente vinculado a los principios básicos de las vanguardias, como podría deducirse del autor catalán que le da nombre.

³⁸ *Smoke* y *Blue in the Face* fueron también proyectadas en el ciclo “Vivir en la gran ciudad”, que tuvo lugar en el Cine Club CEU de Madrid en octubre de 1997 (“Convocatorias”, 19). “La noche de Paul Auster”, emitida en Canal + el 2 de enero de 1997 y presentada por el periodista Fernando G. Delgado, estuvo dedicada a la proyección de estas dos películas y a la emisión de un reportaje con entrevistas a Auster y al director Wayne Wang. Al parecer, en conversación telefónica con Juan Cavestany, de *El País*, Auster decía entonces, con motivo de este especial dedicado al autor en Canal +, que “no da crédito al éxito que han tenido en España y otros países de Europa sus películas *Smoke* y *Blue in the Face*” (Cavestany, “El escritor neoyorquino y sus películas protagonizan la noche de hoy en Canal +”, web).

³⁹ Una de las frecuentes visitas del autor a nuestro país tuvo lugar con motivo de la presentación de esta película en la 43ª Semana Internacional de Cine de Valladolid, o Seminci, junto a la protagonista del filme, Mira Sorvino.

trata de un filme que, en opinión de Auster —en una entrevista que mantuvo en nuestro país con motivo de su estreno en 1998—, el espectador tiene que ir a ver “como quien va a practicar sexo: en total relajación” (Hermoso, “Cuando una película americana gusta, dicen que parece europea”, 8). Si durante el rodaje de *Blue in the Face* el autor de la Trilogía también trabajó tras la cámara debido —según la prensa— a un reuma de Wang (Hermoso, “El escritor y el actor le echan la misma imaginación a la vida”, 49), ahora es quien toma las riendas en solitario y confesando, al mismo tiempo, que se aproxima a la dirección cinematográfica “con curiosidad, pero con terror” (Hermoso, “El escritor y el actor le echan la misma imaginación a la vida”, 49).

La historia de *Lulu on the Bridge*, basada en el mito europeo de “Lulú” iniciado por el dramaturgo alemán Frank Wedekind, estuvo varios años como proyecto inacabado en el escritorio de Auster, hasta que Peter Newman, uno de los productores, le animó a escribir el guión y el cineasta alemán Wim Wenders le convenció para dirigirlo. La historia original —si bien hay notables diferencias entre cada una de las versiones— cuenta la agitada vida de una joven e impulsiva artista de “vaudeville”, de naturaleza desinhibida y sexualidad libre, que provoca la perdición de casi todos los que la conocen.⁴⁰ El filme de Auster está ligeramente basado en esta historia original, tanto como en la película de Pabst, *La caja de Pandora*, protagonizada por una de las actrices más populares y sensuales del cine mudo, Louise Brooks. Sin embargo, el guión que escribe Auster para su tercer proyecto cinematográfico profundiza bastante menos en la

⁴⁰ Tanto la obra de teatro de Wedekind como la película de Pabst toman el nombre del mito griego según el cual la caja de Pandora era un recipiente que contenía los males que aquejaban a la humanidad.

sexualidad de la joven que caracteriza a las historias en que se inspira, y ofrece una visión de la vida algo más amable.⁴¹

Lulu on the Bridge se centra en un momento específico de la vida de un músico de jazz llamado Izzy Maurer (también saxofonista, como Imanol Arias en la película de Emilio Martínez Lázaro *Lulú de noche*), que recibe el impacto de una bala en el transcurso de una de sus actuaciones, después de que un loco suicida abra fuego en el local en que Izzy se encuentra tocando.⁴² Como consecuencia, Izzy pierde un pulmón y se ve obligado a dejar la música. Su ex mujer se presenta inesperadamente para cuidarle, y poco después, mientras pasea por Manhattan, descubre el cuerpo de un hombre que lleva encima un número de teléfono. Izzy marca el número y le contesta Celia Burns — interpretada por Mira Sorvino—, aspirante a actriz que, en ese mismo momento, está escuchando la música del propio Izzy. Después de haberse conocido, comienzan una colaboración profesional, y poco después terminan enamorándose.

Para este proyecto, Auster se cubre de nuevo las espaldas con un cuarteto interpretativo esplendoroso formado por Keitel —que de nuevo protagoniza esta tercera película haciendo el papel del saxofonista—, Mira Sorvino —con quien, al parecer, el autor mantuvo una relación profesional más que inestable durante el rodaje—, Vanessa Redgrave y Willem Dafoe. Otros actores secundarios son Richard Edson, Peggy

⁴¹ En la obra original de Wedekind, la joven ha de huir de Alemania tras matar accidentalmente a su marido. Tras pasar varios meses en un local clandestino de juego ilegal en Francia, donde Lulú es casi vendida como esclava, escapa y termina en una miserable buhardilla en Londres. Llevada por la pobreza a la prostitución, finalmente es asesinada por el temible “Jack the Ripper”.

⁴² *Lulú de noche* (1986) es una película española dirigida por Emilio Martínez Lázaro y protagonizada por Imanol Arias, Amparo Muñoz y Antonio Resines. Gira en torno a un director de teatro cuyo próximo trabajo será la representación de *Lulú*, obra basada en la vida de una joven prostituta muy deseada y que también termina siendo asesinada.

Gormley, Victor Argo o la hija del autor, Sophie Auster.⁴³ Repiten, en pequeños cameos o en colaboraciones de diversa índole, toda una serie de músicos y actores que ya trabajaron anteriormente en sus dos primeras películas, entre ellos Lou Reed, Harold Perrineau Jr., Jared Harris, Stockard Channing o Giancarlo Esposito.⁴⁴ Una de las cosas que ha destacado la prensa en España —y como también hiciera con las novelas del autor—, es la continuidad en la cinematografía de Auster. Jordi Batlle Caminal, en *La Vanguardia*, dijo a este respecto que “[l]o primero que uno agradece viendo *Lulu on the Bridge* es la fidelidad de Auster a sí mismo y a su mundo, ya sea en lo temático o en lo figurativo”, y se refiere, entre otras cosas, al “casting” (Batlle Caminal 51).

Quizás sea este el único filme de Auster con una cierta carga metacinematográfica, o, al menos, el único que ofrece un comentario sobre el cine, ya que incluye una película dentro de la película. En *Lulu on the Bridge*, Celia Burns, camarera y aspirante a actriz, es elegida para protagonizar un “remake” de *Lulu*, la pieza de Wedekind immortalizada por Louise Brooks en el celuloide; con ello, el filme establece un diálogo entre el personaje ficticio que Burns ha de interpretar en Irlanda — donde tiene lugar el rodaje— y el interpretado por Sorvino en la película de Auster y que forma un dúo romántico con Izzy. Con todo, *Lulu on the Bridge* está lejos de explorar el medio cinematográfico en la misma medida en que el autor cuestiona las posibilidades del lenguaje en su literatura. Sí ofrece, sin embargo, un giro final de radical importancia, como veremos un poco más adelante.

⁴³ Sophie Auster (Nueva York, 1987), hija del autor y Siri Hustvedt, es una cantante y actriz que ha aparecido en películas como *The Inner Life of Martin Frost* (Paul Auster, 2007) o la española *Circuit* (Xavier Ribera, 2008).

⁴⁴ Algunos de estos artistas ni siquiera aparecen en los títulos de créditos finales de *Lulu on the Bridge*. Otros rodaron algunas escenas que finalmente fueron eliminadas en el montaje final (pero sí incluidas en el DVD) y aún otros únicamente participan con su voz, sin que llegue a vérselos en la pantalla.

Otro rasgo distintivo de este filme con respecto a los dos anteriores es la inclusión de elementos sobrenaturales. En este sentido, el elemento más destacable es una piedra de sorprendentes poderes que hace que Celia y el saxofonista se enamoren debido a su influencia. La idea del hallazgo de un objeto desconocido como vía hacia la felicidad tiene ciertas similitudes con el filme *La caja de Pandora*, a pesar de que Auster ha negado cualquier idea preconcebida con respecto al guión (Hermoso, “El escritor y el actor le echan la misma imaginación a la vida”, 49). Tras la marcha a Irlanda de Burns, Izzy se sumerge en una pesadilla al estilo de *The Music of Chance* al tener que enfrentarse al enigmático e inquietante Dr. Van Horn (interpretado por Willem Dafoe), personaje con tintes fantásticos y de origen desconocido que secuestra y encierra, literalmente, a Izzy para atormentarlo con su pasado y especialmente con respecto a la relación que el saxofonista mantuvo con su padre hasta la fecha de su muerte.⁴⁵

Este, y otros temas, parecen conformar la fidelidad de Auster a sí mismo a que se refiere la prensa española. Si bien la historia y los personajes son completamente diferentes a sus películas anteriores, *Lulu on the Bridge* arranca con una situación muy similar a la primera película de Auster, *Smoke*. Si en ella a Benjamin le falla la inspiración para escribir un relato que le ha encargado el *New York Times*, en *Lulu on the Bridge* Izzy sufre un terrible accidente que involuntariamente le aparta de la música. La relación del artista con su oficio es un tema que atraviesa toda la cinematografía de Auster —pues también está presente en su último proyecto cinematográfico, *The Inner*

⁴⁵ Según cuenta el escritor indio-británico Salman Rushdie en uno de sus libros autobiográficos, *Joseph Anton: A Memoir* (2012), Auster lo quiso para el papel del Dr. Van Horn, que finalmente fue a parar a Willem Dafoe. Viendo el peligro que podía suponer tener a Rushdie en el rodaje debido a la amenaza de muerte que pesa sobre el autor como consecuencia de la “fatwa” del iraní Jomeini, de 1989, parte del equipo pidió un aumento de salario que ni Auster ni los productores de la película pudieron permitirse, y la idea fue desestimada (Rushdie 531).

Life of Martin Frost, en el que un escritor sufre la pérdida de su musa-amante. Auster dijo a este respecto, y en referencia a *Lulu on the Bridge*, que “[l]a idea germinal fue [...] la de un artista que, de repente [...] ya no es capaz de hacer su arte; y, a partir de ahí, el tema es el de alguien que se ve privado de aquello que es para él lo más importante” (Hermoso, “El escritor y el actor le echan la misma imaginación a la vida”, 49).

Como dijimos más arriba, *Lulu on the Bridge* pasó prácticamente desapercibida en los medios estadounidenses y en nuestro país no obtuvo —ni siquiera estuvo cerca— el éxito que había tenido *Smoke* poco más de dos años antes. De este modo, algunos periodistas españoles expresaron su frustración con respecto al que fue, realmente, el debut de Auster en la dirección cinematográfica, si bien, como sabemos, el autor estuvo muy implicado en la dirección de los dos filmes anteriores. Bonet Mojica, en *La Vanguardia*, fue absolutamente contundente al afirmar que “[h]ay en *Lulu on the Bridge* bastante talento dilapidado. El de Auster y el de un reparto de ensueño” (Bonet Mojica, “Decepcionante debut de Paul Auster como director”, 47). Y otros, como Ángel Fernández Santos, se quejaron de la poca atención recibida por la película en nuestro Festival de Cine de Valladolid, donde, según este crítico, “pasó allí inadvertida la enorme belleza de *Lulu on the Bridge*. Es demasiado buen cine para que arme la gresca en los compaddeos del papel cuché con la gramática del truco, del efecto especial, y el estrellato de diseño pijo, hoy reinante” (Fernández Santos, “Paul Auster hace volar su escritura con la imagen de *Lulu on the Bridge*”, web).

Otros críticos españoles no dudaron en hablar de la nueva película de Auster como “[u]na ópera prima que no defrauda” (Boyero, “Cannes”, 52), o incluso como “una maravilla lírica”, o “una joya” (Fernández Santos, “Paul Auster hace volar su

escritura con la imagen de *Lulu on the Bridge*”, web). Batlle Caminal también afirmó en *La Vanguardia* que “el autor de *La trilogía de Nueva York* ha podido permitirse el lujo de facturar una película en solitario, *Lulu on the Bridge*, de loables resultados” (Batlle Caminal 51). El filme, que inauguró la sección “Un Certain Regard” del Festival de Cannes —al que Auster ya era asiduo en esos momentos—, fue valorado por “explorar el poder redentor del amor” (Rosales 2), como dijo Emili Rosales, o por su “original revisión del mito de Lulú”, en palabras de Ángel Fernández Santos (“Mike Nichols y Paul Auster llevan el buen cine estadounidense a la jornada inaugural”, web).

Uno de los aspectos fundamentales es, sin duda, la relación entre Izzy y Burns, cuyo encuentro totalmente casual —a través de un número de teléfono, y al más puro estilo de *City of Glass*—, cambia radicalmente su destino para siempre. El de Burns, porque —como en el mito europeo— la aspirante a actriz termina muriendo, si bien en este caso no lo hace en Londres sino en Dublín (donde se encuentra de rodaje), y no porque sea asesinada sino porque ella misma parece suicidarse lanzándose a un río. Y el de Izzy porque el personaje se siente bendecido tras haber conocido a Celia, pero además porque de algún modo también se siente culpable tras la muerte de la joven, ya que fue él mismo quien le consiguió el papel y propició su marcha a Irlanda. El encuentro por azar entre ambos significa, en cualquier caso, la posibilidad de conocer el amor, pero también un cataclismo en la vida de dos personas para quienes nada va a ser igual a partir de este encuentro.

Pero la escena final del filme supone una revisión absoluta de todo lo anterior. En esta escena, de nuevo vemos a Izzy en el club de jazz, como al inicio de la película, donde ha recibido un disparo y desde el que es trasladado en una ambulancia hacia el hospital. En esta ocasión, en lugar de quedar convaleciente, Izzy muere en el interior de

la ambulancia, lo que sucede al mismo tiempo que esta pasa junto a una chica joven, Celia Burns, que se santigua. Este final invita al espectador a repensar todo el filme y fue uno de los aspectos que más llamó la atención de la prensa de nuestro país. Así, Batlle Caminal opina que se trata de “un desenlace que muy ingeniosamente cuestiona todo lo precedente, lo desintegra en un calculado juego de las apariencias en el que se impone lo meramente onírico” (Batlle Caminal 51). Tras esta escena, el espectador advierte que todo lo visto en el filme, y que ha sido presentado como realidad, no fue más que un sueño o la ensoñación de un hombre herido. Sin embargo, sueño y realidad parecen darse la mano en el momento en que una desconocida Burns aparece persignándose junto a la ambulancia en que Izzy agoniza. ¿Es Celia una mujer real, o ha sido “fabricada” por la mente nostálgica de un saxofonista que se aferra a la vida en sus últimos momentos?

Lulu on the Bridge mezcla la tradición del universo “underground” de Manhattan con la adoración que Auster parece sentir por la trágica prostituta vienesa que es, desde primeros del siglo XX, una leyenda de alcance universal. El mito europeo de Lulú (el de la mujer alegre y generosa, amoral e infantil en la que confluyen las sombras de la prostituta y la monja) marcó su primera película como director. Sin embargo, Auster, preguntado por esta más que evidente raíz europea de la cinta, asegura no ver la diferencia entre unos mitos y otros: “[L]os mitos son de todos”, dice el autor a este respecto, “[n]o hay mitos europeos o norteamericanos” (Fernández Santos, “El párrafo es el verso de la novela”, web). Sea como fuere, lo cierto es que *Lulu on the Bridge* tiene mucho que ver con la necesidad de los hombres de inventar a las mujeres, a todo tipo de mujeres, y cómo el cine coincide con ellos con esta misma necesidad, la de

inventar a las mujeres hasta convertirlas en mitos. Y esto es algo que ya está en las versiones anteriores de esta historia iniciada por Wedekind.

Batlle Caminal también destacó lo fácil que es distinguir, en la película, que ha sido escrita por un novelista o “cuentacuentos”, como el crítico llama a Auster, haciendo especial hincapié en que pueden diferenciarse en *Lulu on the Bridge* un claro arranque, un nudo y un desenlace. Para el crítico de *La Vanguardia*, el filme es

[u]n puzzle [...] con las piezas tan bien dispuestas como finalmente engarzadas, y recorrido por una notable capacidad de crear seres humanos de compleja vida interior, y de radiografiar el pulmón (moral) de Nueva York, y la fragilidad de sus criaturas en justa correspondencia con ese pulmón herido del protagonista, que cuando menos respira es cuando más siente la vida. (Batlle Caminal 51)

Ángel Fernández Santos también se refirió a la escritura de Auster, y en especial al diálogo que aquí mantiene con obras anteriores, al hablar del guión de *Lulu on the Bridge* como “[u]n riquísimo entramado de vivencias de la historia del cine” (Fernández Santos, “Paul Auster hace volar su escritura con la imagen de *Lulu on the Bridge*”, web). En mi opinión, es en este diálogo con obras anteriores, tal y como sucede en sus novelas, que la idiosincrasia del autor se acerca a la del cineasta.⁴⁶

Independientemente de que nos guste más o menos la película, Auster consiguió de nuevo arrancar algunas de las mejores palabras que puede un crítico de cine escribir en nuestro país. Boyero, por ejemplo, concluye que *Lulu on the Bridge* está “rodada con estilo y con sentimiento”, y supone la confirmación de que “Auster sabe narrar en imágenes” (Boyero, “Cannes”, 52). Y Ángel Fernández Santos termina diciendo que con este nuevo estreno Auster se ha “convertido en más, en mucho más, que una simple

⁴⁶ El guión de *Lulu on the Bridge*, publicado por Anagrama en octubre de 1998, también contó con la visita del autor durante su presentación en Madrid. Elsa Fernández Santos, de *El País*, se hizo eco de esta noticia y no dudó en hablar del neoyorquino como “un autor consagrado y un rostro popular” (Fernández Santos, “El párrafo es el verso de la novela”, web).

promesa de cineasta” (Fernández Santos, “Paul Auster hace volar su escritura con la imagen de *Lulu on the Bridge*”, web). La popularidad del autor no deja de crecer en España, pues cuando se observan con detenimiento los periódicos de la época vemos que Auster estaba incluso en la sección de “Pasatiempos” (“Pasatiempos”, 14), y esto ratifica, una vez más, la rápida ascensión del autor norteamericano en un periodo de tiempo realmente breve.

Por otra parte, esta nueva faceta como cineasta del autor de la Trilogía fue un verdadero punto de partida para nuevos trabajos y colaboraciones. Desde entonces hasta hoy, Auster no ha dejado de ocupar diferentes cargos en festivales de cine a este lado del mundo.⁴⁷ También hay que tener en cuenta que el estreno casi consecutivo de tres películas en nuestro país trajo a la prensa española innumerables entrevistas no solo con Auster, o en los inicios también con Wang, sino con actores y músicos enormemente populares, que habían ido participando en alguno o en varios de estos proyectos cinematográficos. Rara es la ocasión en que, en alguna de estas entrevistas, no se mencione el nombre de Auster, la relación personal del entrevistado con el autor, y, posiblemente, algunos de sus trabajos como novelista. Keitel, Hurt, Sorvino, Byrne, o Reed son algunas de estas personalidades a las que ahora se asocia su nombre, por lo que no cabe duda de que, con su entrada en el mundo del celuloide, la popularidad de Auster en nuestro país tiene ahora los brazos más largos que nunca.

Es cierto que nuestro autor es también muy popular en otros países de nuestro entorno, especialmente en Francia. Y quizás por esto resulta llamativo leer a algún comentarista de nuestro país (ciertamente con palabras que parecen de otra época)

⁴⁷ Entre otros, Auster ha sido miembro del jurado en el Festival de Cine de Cannes en 1997, miembro del Jurado en la “Mostra” de Venecia en 1998 o, más significativamente, presidente del jurado en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 2007.

reivindicando que el éxito de *Smoke* en España tuvo lugar antes que en cualquiera de estos otros países. Hidalgo dijo en *El Mundo* que “[h]ay cosas en las que vamos por delante. Los españoles, digo. En estos días, en Francia, *Le Monde* y *Libération* festejan, hasta en primera página [...], a Auster y *Smoke*” (Hidalgo 80) cuando lo cierto es que en nuestro país todas las reseñas para esta película ya habían sido publicadas con anterioridad: “En España es evidencia gozosa: gran éxito, *Smoke*” (Hidalgo 80). Y, sin embargo, a pesar de este éxito, la carrera cinematográfica de Auster ha sido discontinua e irregular. Quizás esto debemos atribuirlo a que el cine no ha sido nunca realmente la prioridad de un autor que no ha dejado de publicar novelas, memorias, cuentos y anécdotas a lo largo de todos estos años. Es cierto que cine y literatura son dos artes que cuentan historias, pero ambos lo hacen de manera diferente. Y Auster, como es de esperar, ya lo dijo en su momento: “Siempre volveré a la narrativa de ficción, o en forma de ensayo; ir al cine ha sido algo accidental” (“Auster apuesta por el “cine de palabras” en *Lulu on the Bridge*”, 51).

MEMORIAS

4.1. *La invención de la soledad.*

The Invention of Solitude fue originalmente publicada por Sun and Moon Press en San Francisco en 1982, es decir, tres años antes que *City of Glass*. Se trata de su sexta publicación en España si tenemos en cuenta que, cuando aparece este libro, Auster ya había publicado en nuestro país los tres volúmenes de *The New York Trilogy* y sus novelas *In the Country of Last Things* y *Moon Palace*. El primer texto en prosa escrito por Auster es uno de sus libros fundamentales, pues, como dijo Emili Rosales en *La Vanguardia*, “contiene el germen de sus constantes posteriores” (Rosales 2). La gestación de estas memorias responde al mismo impulso creativo de Kafka cuando dedicó a su padre, en una de sus cartas, las siguientes palabras: “My writing was all about you; all I did there, after all, was to bemoan what I could not bemoan upon your breast” (Kafka 1). *The Invention of Solitude* está directamente relacionado con el repentino fallecimiento de Samuel Auster, padre del autor. En una entrevista en España con Vila-Sanjuán para *La Vanguardia*, el autor explica que la muerte de su padre le empujó a escribir prosa después de casi un año sin escribir nada (de ningún género). Tras el funeral, Auster dice sentirse “preparado para enfrentarme a la prosa; la muerte de mi padre me dio el material para hacerlo. Y pienso que tener hijos también tuvo mucho que ver con este proceso” (Vila-Sanjuán, “Entrevista a Paul Auster, autor de *El palacio de la luna*”, 64).

The Invention of Solitude es un relato autobiográfico, pero también un ejercicio de ficción reflexiva; se trata de un relato escrito por un aspirante a novelista que trata de

entender lo que significa la literatura a través del repaso de su propia vida así como la de aquellos que le rodean. El libro está dividido en dos partes. “Portrait of an Invisible Man”, la primera, es el retrato de la aparentemente difícil personalidad de Samuel Auster y la revelación de la terrible verdad que llevó al padre del autor a tener un carácter absolutamente impenetrable y que mantuvo hasta el día de su muerte, como veremos más adelante. “The Book of Memory”, la segunda parte, presenta un cambio radical de percepción: aquí, el narrador ya no se lamenta como hijo, sino que nos habla como padre de su propio hijo Daniel Auster, nacido en 1977.

Como lo es también para Proust en *À la recherche du temps perdu*, la función de la literatura para Auster está clara ya desde este primer libro: recordar. Si la metaficción juega un papel importante en su obra es justamente porque el autor nunca se ha cansado de insistir en la importancia de la literatura y la narración, que nos sobrevive y da testimonio de nuestra existencia después de la muerte. A este respecto, destaca la desesperación con que el narrador se enfrenta a los objetos encontrados en casa del padre después de su fallecimiento en *The Invention of Solitude*:

There is nothing more terrible, I learned, than having to face the objects of a dead man. [...] What is one to think, for example, of a closetful of clothes waiting silently to be worn again by a man who will not be coming back to open the door? Or the stray packet of condoms strewn among brimming drawers of underwear and socks? Or an electric razor sitting in the bathroom, still clogged with the whisker dust of the last shave? (Auster, *IoS*, 10)

Analizando su experiencia como padre y como hijo, el propósito principal de Auster es preservar el pasado. Las palabras con que termina *The Invention of Solitude* parecen una declaración de intenciones: “It was. It will never be again. Remember” (Auster, *IoS*, 185). A partir de aquí —y, como consecuencia, en el resto de sus novelas—, Auster deja

claro que en este proceso sin fin de rescatar la memoria reside la importancia de la literatura.

Uno de los aspectos más relevantes de la obra de Auster, y que ya comienza en *The Invention of Solitude*, es la dificultad de apresar con palabras la vida de una persona. La disfuncionalidad del lenguaje comienza así como un tema recurrente en la obra del autor, en el momento en que trata de luchar contra el hecho irreversible de la muerte, con la única herramienta que tiene a su alcance como narrador: las palabras. “Portrait of an Invisible Man” es, de este modo, una meditación sobre la última etapa de la vida del padre, pero también una crónica de este fracaso. No mucho tiempo después, esta misma frustración va a atravesar páginas enteras de algunas de sus mejores novelas. Aparece, por ejemplo, en *The Locked Room*, donde el narrador trata de dar forma lingüística a la personalidad de Fanshawe; en la determinación y en las contradicciones que sobrevienen a Aaron cuando intenta dar una versión fidedigna de su amigo Sachs en *Leviathan*; o también en la narración en primera, segunda, y tercera persona en *Invisible*, novela que nos ofrece distintos puntos de vista acerca de un hombre sobre cuya personalidad no es posible establecer ninguna certeza. Tomando como base la experiencia de la muerte del padre en *The Invention of Solitude*, Auster extrapola la naturaleza inaprehensible del lenguaje, su totalidad desconcertante y la infinitud de sus posibilidades, a una visión del mundo en que nada es absoluto o definitivo, donde no existe una “verdad”, un concepto que puede resultar tan funcional como escurridizo: “In the same way, the world is not the sum of all the things that are in it. It is the infinitely complex network of connections among them. As in the meaning of words, things take on meaning only in relation to each other” (Auster, *IoS*, 56).

La primera parte del libro también descubre el misterio de un asesinato ocurrido en la familia Auster sesenta años antes de la publicación de *The Invention of Solitude*: Anna Auster, la abuela paterna del autor, asesinó a su esposo, Harry Auster, en 1919. Al parecer, el asesinato fue la consecuencia de los malos tratos que recibía de manos de su marido, cuyos problemas estaban relacionados con el alcohol. Otros relatos que aparecen en esta primera parte son la historia de la familia Auster como emigrantes judíos en Norteamérica y la ruptura del matrimonio del novelista con su primera esposa, Lydia Davis. Ya en la segunda parte, “The Book of Memory”, el autor encadena las claves del carácter distante de su padre, cuya vida probablemente habría estado marcada por el episodio anteriormente referido, con una reflexión acerca de la soledad del oficio de escritor, al tiempo que medita sobre sí mismo, la memoria, el azar y las consecuencias personales de su reciente paternidad.

A raíz de sus disquisiciones sobre el lenguaje, el retrato del padre que Auster ofrece en *The Invention of Solitude* lo presenta como un fantasma. Y, debido al intento de tratar de detener la disolución total tras la muerte, gran parte del relato está escrito como una recopilación de indicios que atestiguan la existencia opaca que Samuel Auster habría llevado alejado de su entorno más directo, desconectado del mundo y de sí mismo. En *The Invention of Solitude* aparecen el recuerdo de tics y manías, la disposición de los objetos, un coche comprado tan solo tres días antes del fallecimiento y otros detalles que pretenden servir de contrapeso a la desaparición de un hombre ausente, sirviendo de antesala a la importancia de la anécdota en la producción literaria posterior del autor. Pero, a medida que el “retrato” avanza, Auster toma consciencia de la imposibilidad de su propósito: “Never before have I been so aware of the rift between

thinking and writing. For the past few days, in fact, I have begun to feel that the story I am trying to tell is somehow incompatible with language” (Auster, *IoS*, 32).

Las palabras parecen diluir justamente aquello que el autor trata de apresar. Este abismo entre el pensamiento y la escritura ha servido de base para sus novelas, lo que vemos no solo en sus digresiones lingüísticas sino también en su tendencia a los finales abiertos. Evidentemente, la reflexión sobre el lenguaje no es exclusiva de Auster, sino que forma parte del postestructuralismo francés que ha servido de base para su formación. Y esto, justamente, es lo que ha destacado la crítica norteamericana con respecto a *Invention of Solitude*. Sin embargo, para la prensa de ese país, la adscripción de Auster al pensamiento francés en su primera publicación en prosa parece haber sido una influencia negativa con respecto al libro, o al menos es lo que sugiere W. S. Merwin en el *New York Times* (Merwin, web), lo que no deja de ser sorprendente si tenemos en cuenta que las universidades norteamericanas son las que mostraron una mayor fidelidad a esa corriente de pensamiento.

La prensa norteamericana también achacó las disquisiciones del autor acerca del arte de escribir a una escritura poco premeditada, o espontánea. Merwin explicaba lo siguiente:

The evocation of a life is distracted into general statements whose purpose is to explain. Sometimes they do or seem to, and sometimes, as he says of his father, “he seemed to lose his concentration, to forget where he was, as if he had lost the sense of his own continuity.” The subject, approached directly, eludes the pursuer. Evanescent to begin with, it dissolves. Mr. Auster therefore turns from his subject to an examination of the attempt to write about it, self-consciously tracing a self-consciousness that occasionally affects the style and form of his account without benefiting them. (Merwin, web)

El carácter reflexivo que Auster imprime a su relato causó la desaprobación de parte de la prensa estadounidense, en lo que sin duda podemos ver un precedente de la recepción

de muchas de sus novelas posteriores. Resulta interesante, sin embargo, el contraste entre esta opinión de Merwin, para quien a medida que avanza *The Invention of Solitude* Auster parece haber perdido el objeto de su libro, con la opinión, en España, de Usandizaga en *La Vanguardia*. Muy al contrario que para el comentarista del *New York Times*, para la española “el padre, invisible, adquiere en el relato entrecortado y [sic] intenso de Auster una visibilidad extraordinaria, una coherencia inesperada” (Usandizaga, “La maldad intrínseca de la especie humana”, 4).

Aunque Merwin piensa que a Auster se le escapa el objeto de su prosa, es decir, la figura del padre, otros periodistas norteamericanos, como Oates, del *Chicago Tribune*, destacan la honestidad desnuda del libro: “*The Invention of Solitude* [...] is notable for its frank, candid, understated evocation of filial loss followed not by grief — at least, not conventional grief— but by the numbness of an inability to grieve” (Oates, web). El propósito del libro no es tanto dejar constancia de quién fue el padre del autor, sino justamente reflexionar —a medio camino entre la memoria y la ficción— acerca de la imposibilidad de dicha tarea. Auster ha dicho lo siguiente: “I don’t think of [*The Invention of Solitude*] as an autobiography so much as a meditation about certain questions, using myself as the central character” (Mallia, web).

Visto de este modo, el libro parece una progresión hacia la ficción no realista que caracteriza a las novelas de Auster publicadas en España en el periodo que aquí tratamos. “Portrait of an Invisible Man” es una batalla contra el tiempo, marcada por el deseo de aprehender la realidad. La memoria es aquí enemiga de la palabra, a la que empuja en una constante lucha contra el olvido. Pero, a diferencia de esta primera parte del relato, en la que Auster disecciona los datos acumulados sobre su padre y sobre la familia de este, en “The Book of Memory” el autor, hablando de sí mismo en tercera

persona, se aleja ya de la realidad para adentrarse en la ficción. Auster escribe sobre un personaje llamado A., que, como él, acaba de separarse de su mujer y su hijo. Ahora distanciado de su familia y también escritor, A. comienza a desentrañar su relación con la página en blanco en la solitaria Nochebuena de 1979.

Florece, a partir de aquí, la temática que obsesionará a Auster como novelista y, de manera significativa, una concepción del narrador como detective, que investiga los recovecos de la percepción y el lenguaje, lo que reaparecerá en *The New York Trilogy*. La relación con la página en blanco lleva al autor a ejercer de crítico, al tratar de entender el objeto artístico. *The Invention of Solitude*, como *À la recherche du temps perdu*, busca racionalizar el arte con el único objetivo de su dominación. Abundan las reflexiones sobre la pintura de Johannes Vermeer,¹ por ejemplo, sobre el relato *Las aventuras de Pinocho*, de Collodi, o sobre el personaje bíblico que trata de escapar del vientre de la ballena, Jonás, a partir del que Auster establece una comparación con el personaje de Collodi. A pesar de tratarse de una crítica espontánea y poco académica, esta sección ha sido, sin duda, la más valorada por la crítica norteamericana; para Merwin, “perhaps it is not surprising that some of these pages of critical comment, ostensibly the most distant from his original subject, are among the most skillful, sure and realized in the book” (Merwin, web).

The Invention of Solitude fue publicado en España por Edhasa en 1990, cuando el autor era ya relativamente conocido aquí. Sin embargo, no sería reeditado por esta editorial ni por ninguna otra hasta marzo de 1994, cuando Anagrama lo publica de nuevo, manteniendo la traducción original al castellano de Ciocchini. Se trata de un

¹ Vermeer fue uno de los pintores neerlandeses más reconocidos del arte barroco. Vivió durante la llamada Edad de Oro neerlandesa, cuando los Países Bajos experimentaron un extraordinario florecimiento político, económico y cultural. Sus obras más conocidas, que pertenecen a la pintura costumbrista, son *Vista de Delft* y, sobre todo, *La joven de la perla*.

hecho del todo inusual en el historial de Auster en Anagrama, ya que casi todas sus novelas fueron traducidas de nuevo por De Juan al llegar a esta editorial. En los años sucesivos, Anagrama realizó más de veinte reediciones de este libro de Auster. Uno de los primeros periodistas en escribir sobre él en nuestro país fue Justo Navarro, estrechamente relacionado con el camino recorrido por el autor en España, ya que, además de haber escrito mucho sobre Auster en las dos últimas décadas, fue también (tres años después de la publicación en España de *The Invention of Solitude*) quien tradujo al castellano *The Red Notebook*. En *Diario 16*, Navarro afirmaba sobre *The Invention of Solitude* que Auster “desentraña el significado de la literatura” en él, y que para su autor el libro supone un “descubrimiento del valor de las palabras” (Navarro Velilla III).

Este descubrimiento, sin embargo, no es sino el de su ineficacia, pues, si atendemos a las palabras de Cohen en *La Vanguardia*, “[l]a única manera de saber la verdad sobre alguien es conociendo todo lo que le ha ocurrido, pues ningún hecho de una vida puede asumir la representación de otros” (Cohen, “Los enigmas del destino impugnado”, 55). Esta creencia en que unos datos quedan invalidados por la ausencia de otros, desconocidos tal vez, o simplemente demasiado numerosos como para poder ser expresados por el escritor, parecen la primera causa para el distanciamiento de Auster del realismo: las palabras, en sí mismas, son incapaces de expresar la realidad y no es posible ofrecer con ellas un retrato fiel de lo real porque lo real es infinito y la literatura, por su naturaleza, finita.

La crítica española ha entendido esta concepción de la literatura planteada en *The Invention of Solitude* como una visión pesimista de la posibilidad de conocimiento, y, por tanto, del oficio de escritor. Según Navarro Velilla, *The Invention of Solitude*

“sugiere que la literatura, antes que una forma de conocer, es una metáfora de la imposibilidad de conocer con plenitud. ¿Cuándo se agota la descripción de una persona o una cosa?” (Navarro Velilla III). Quizás por esto, Auster abandona el escrupuloso registro de datos que caracteriza a la primera parte de este libro para pasar a la ficción en la segunda parte. De esta inflexión nacen muchas de las características que encontramos en su ficción: descripciones someras, el gusto por lo sugerente más que por lo revelador, el lenguaje matemático que caracteriza su estilo y que se adapta a las reglas de la sonoridad más que al significado de unas palabras que siempre terminan por ser escurridizas... Es aquí también donde debemos buscar el origen de sus finales abiertos, que no cierran nada, que no son definitivos, y que, en todo caso, sugieren el imperativo que pesa sobre cualquier historia de continuar, lo que, por otro lado, no parece factible, pues toda historia debe llegar a su fin:

The closer I come to the end of what I am able to say, the more reluctant I am to say anything. I want to postpone the moment of ending, and in this way delude myself into thinking that I have only just begun, that the better part of my story still lies ahead. (Auster, *IoS*, 65)

Aunque estas palabras son escritas cuando el autor intenta oponerse a la desaparición del padre fallecido, emprendiendo para ello una reconstrucción de lo que había sido su existencia, en ellas también se encuentran los principios que gobiernan su literatura, los primeros ladrillos de su edificio literario.

En “Portrait of an Invisible Man”, Auster nos cuenta cómo, reorganizando las pertenencias de su padre poco después de su muerte, rescata una fotografía de estudio en la que este aparece retratado desde distintos ángulos, sentado alrededor de una mesa y repetido, en palabras de Navarro Velilla, “como un grupo de hombres en una sesión de espiritismo” (Navarro Velilla III). Esta repetición de la imagen del padre parece representar para Auster la multiplicidad de significados que el progenitor adquiere a lo

largo del relato; según Navarro Velilla, en *The Invention of Solitude* “[s]e acumulan los detalles, se multiplican las contradicciones, cada hecho es invalidado por el siguiente, aunque ninguno es mentira” (Navarro Velilla III). Cuantos más datos acumula Auster sobre su difunto padre, menos cree conocerlo. La mera acumulación de datos desemboca en el desconocimiento y, llegado un punto, al autor ya no le resulta posible tomar ninguno de estos datos como verdadero. La imagen de la fotografía, repetida en una especie de esfera que se mira a sí misma, representa esa multiplicidad de significados, ese conocimiento del mundo que se auto-aniquila por un constante flujo del propio conocimiento. Del mismo modo, aunque Quinn recoge todos los datos posibles en su investigación sobre Stillman en *City of Glass*, el escritor-detective cada vez se encuentra más lejos de resolver el caso que tiene entre manos.

Sánchez Magro, por su parte, señalaba en *Reseña* la naturaleza escurridiza del ser humano a la que Auster arriba en este libro, así como la relación que *The Invention of Solitude* tiene con una corriente de pensamiento fuertemente europea:

El logro mayor de Auster reside en revelarnos los múltiples yoes, las caras del poliedro personal, siendo presentadas con la calculadora mano de la autenticidad, de la verdad que, expresada como lo hace Auster, adquiere un sutil tono de distanciamiento y nos transporta a los mejores momentos de la literatura centroeuropea de raza. (Sánchez Magro, “*La invención de la soledad*”, 34)

A pesar de todo, el europeísmo que le atribuyen los comentaristas a esta obra germinal de Auster no se debe únicamente a la naturaleza de su pensamiento, sino posiblemente también a sus disquisiciones sobre Vermeer y Collodi, o sobre Descartes y Anna Frank. Ayala-Dip decía en *El País* que “*La invención de la soledad* posee ese tono de híbrida y dramática belleza, producto de un escritor que, como Auster, trata de hermanar la gran tradición de la literatura norteamericana, con lo más sugerente y profundo de la poesía y el pensamiento francés” (Ayala-Dip, “Dramática belleza”, 2).

Como viene siendo habitual, los críticos españoles también aprovecharon la publicación de *The Invention of Solitude* para destacar que Auster es diferente a otros norteamericanos contemporáneos. Para la revista *Reseña*, “[d]e entre la maraña de escritores estadounidenses que están en candelerero, la mayoría preocupados por el lenguaje de los objetos, o por el realismo sucio, sobresale la personal narrativa de Auster” (Sánchez Magro, “La invención de la soledad”, 34). Para Ayala-Dip, Auster se impone “entre toda una serie de compatriotas suyos que, salvo rarísimas excepciones, no tienen, ni remotamente, su misma calidad literaria” (Ayala-Dip, “Dramática belleza”, 2).

Creo necesario señalar, sin embargo, que el diferente orden de publicación entre los Estados Unidos y España posiblemente condicionara la recepción de *The Invention of Solitude* en nuestro país. *The New York Trilogy*, *In the Country of Last Things* y *Moon Palace*, ya de sobra conocidos en España, son libros que tuvieron gran repercusión entre nuestros lectores antes de que aquí conociéramos *The Invention of Solitude*, aunque en ellos podemos encontrar ilustrados muchos de los preceptos a que Auster llega en dicho volumen. Todos ellos, sin duda, nos dieron la oportunidad de tener una idea del mundo literario de Auster que nos hizo comprender mejor su primer texto en prosa. Cuando aparece *The Invention of Solitude*, por tanto, el autor ya tenía una voz propia para los lectores españoles, lo que facilitó que nos acercásemos a sus principios como novelista con mayor discernimiento. Por el contrario, para la crítica estadounidense *The Invention of Solitude* no había sido precedida por ninguna de estas novelas, y quizás por ello en ese país no pudieron hacer el mismo análisis de *The Invention of Solitude* como primer ladrillo de todo un edificio literario que, visto con la perspectiva del tiempo, le sirve de aval.

Todo lo dicho en este capítulo sobre *The Invention of Solitude* nos lleva a un único lugar: el título del libro. La soledad es resultado de la ineficacia del lenguaje, pero es también condición indispensable para la creación literaria. Y quizás sea en esta soledad donde Auster encuentra la fuerza para enfrentarse a la prosa de ficción, el aliento necesario para ser capaz de construir todo su universo narrativo, pues, como escribió Henrik Ibsen en *Un enemigo del pueblo* (1882), “el hombre más fuerte es el que está más solo” (Ibsen 4). Sánchez Magro ha destacado a este respecto el “recurrente tema de la incomunicación en forma de aislamiento premeditado por el padre difunto” en *The Invention of Solitude* (Sánchez Magro, “La invención de la soledad”, 34). La muerte del padre lanza a Auster a una terrible soledad, en el sentido en que ya no habrá cambio posible, y el acercamiento entre padre e hijo, quizás tan deseado como temido, por fin se diluye en la marea del recuerdo. Ahora, con la irreversibilidad de la muerte, Auster trata de buscar un sentido a la vida de su padre solo para darse cuenta de que la vida no tiene un sentido, de que la soledad es absoluta, y de que lo único que queda es el absurdo.

4.2. A salto de mata: crónica de un fracaso precoz.

En septiembre de 1997, Auster publica en los Estados Unidos unas memorias donde cuenta sus inicios como novelista. Es un libro que contiene una relación de los diferentes trabajos realizados por el autor en aquella época, una reflexión con respecto al valor del dinero y un recuento de sus avatares familiares y matrimoniales. Además del relato autobiográfico, que ocupa alrededor de cien de las cuatrocientas páginas del libro, el volumen, llamado *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, también contiene la novela *Squeeze Play*, un relato de misterio al estilo clásico norteamericano

que data de 1978, y tres obras de teatro breve que Auster escribió en aquellos años confusos: *Laurel and Hardy Go to Heaven*, *Blackouts* y *Hide and Seek*. *Hand to Mouth* se detiene cronológicamente en 1978, es decir, poco después del nacimiento del primer hijo del autor, Daniel Auster, la separación de su primera mujer, Lydia Davis, y a escasos meses de recibir una herencia de unos 80.000 dólares —según *Los Angeles Times* (Strauss 1)— tras la muerte de su padre, lo que le permitió escribir *The Invention of Solitude* y trabajar en los manuscritos, entonces apenas esbozados, de sus primeras novelas de ficción.

Uno de los aspectos más destacables de *Hand to Mouth* es la historia de los padres del autor, que, aunque no se llevan mal del todo, sí parecen condenados al divorcio. El malestar doméstico proviene, principalmente, de la situación económica que vive la familia durante los años 50 y primeros 60. En relación al dinero, Auster dice en el libro que “money, of course, is never just money. It’s always something else, [...] and it always has the last word” (Auster, *HM*, 43). La administración del hogar parece abrir una brecha entre los progenitores que, en función de la manera en que cada uno se relaciona con la economía familiar, ven también expuestas sus diferencias de caracteres, pues mientras la madre parece querer gastar con prodigalidad el padre es de una tacañería obsesiva.

No pasa el autor por alto el trasfondo que ha marcado esta convivencia, es decir, la Gran Depresión económica que tuvo lugar unos veinte años atrás. Después de que la familia quede finalmente rota cuando Auster cumple los dieciocho años, este apuesta por su carrera como escritor y decide vivir tratando de buscarse a sí mismo en lugar de hipotecando su tiempo y sus energías en oficios que le son ajenos. A pesar de ello, se ve obligado a ejercer de marino, guardés de finca, escritor “en la sombra” y otros oficios.

Comienza entonces a entender que las mismas causas que han dado al traste con la relación de sus padres van a ser un obstáculo arduo de superar en la independencia, durante la que parece vivir casi en una pobreza errante que lo lleva de un país a otro y en la que conoce a toda una serie de personajes que van a ser una verdadera escuela para su posterior tarea literaria.

La prensa norteamericana atacó estas nuevas memorias de Auster desde todos los ángulos posibles. Y por esto mismo, por poco frecuente, no deja de ser llamativa la opinión de Gerald Walker, único comentarista estadounidense que publicara unas palabras amables para *Hand to Mouth*. En las páginas del *Chicago Tribune*, Walker lo definió como “[an] engaging account of his early attempts to stay afloat as a writer” (Walker 6). Por lo demás, ni la autobiografía *Hand to Mouth* ni las obras que la acompañan parecen haber sido del agrado de la prensa de ese país, que no ha perdido la oportunidad para mostrar su total desacuerdo con las opiniones vertidas por el autor acerca del dinero y el trabajo, el estilo de su prosa, o incluso su modo de vida en el momento de la publicación del libro, tras cuya aparición los erráticos años 60 y 70 afortunadamente habían quedado lejos. En relación a esto último, uno de los periodistas de *Los Angeles Times* entrevista a Auster en su casa de Brooklyn y señala la diferencia entre el confort que lo rodea en ese momento y el contenido del libro: “The memoir is titled *Hand to Mouth*, which is ironic given this summer scene that, if not lavishly wealthy, certainly bespeaks comfort in both money and spirit” (Strauss 1).

Por otro lado, según la prensa norteamericana, el modo de escribir de Auster no casa bien con el formato autobiográfico. Kakutani concluye su artículo para *Hand to Mouth* diciendo que “Mr. Auster’s minimalist impulse [...] proves to be decidedly ill-suited to the autobiographical form” (Kakutani, “*Hand to Mouth*”, web). Para esta

comentarista, las palabras de Auster parecen no conseguir transmitir la suficiente autenticidad para involucrar al lector:

Even given this memoir's limited ambitions [...], there is something undernourished about it [...]. [I]t's his refusal to give us the sort of color, insight and emotional detail that might transform his narrative into something more than a series of anecdotes strung like pop beads along a theme. (Kakutani, "*Hand to Mouth*", web)

En mi opinión, no obstante, el autor ofrece toda una serie de declaraciones jugosas en *Hand to Mouth* en relación a la convivencia y la personalidad de sus padres, sus sentimientos con respecto a su hijo y su ex-esposa, o su determinación por ser escritor. Por otro lado, la anécdota como forma narrativa parece ser de gran importancia posterior, tal y como vimos con respecto a *The Red Notebook*.

Pero Kakutani no fue la única en opinar que este nuevo libro de Auster no consigue transmitir al lector las vivencias de un aprendiz de novelista en sus primeros años. Benedict Cosgrove, del *San Francisco Chronicle*, coincide con ella plenamente:

Auster leads us through *Hand to Mouth* like an impatient tour guide, moving disjointedly and rapidly past significant scenes and sections of his life. We see him working as a badly paid groundskeeper at a hotel in the Catskills; as a sailor on an oil tanker; as a twenty-something free-lance writer barely scraping by in Paris. But in fact we barely see him at all. (Cosgrove 4)

En su artículo, Cosgrove achaca esta carencia del libro principalmente al lenguaje utilizado, especialmente teniendo en cuenta la reputación del autor como alguien que presta demasiada atención a este aspecto en sus novelas: "Adding to the disappointment is the book's highly un-Austerlike inattention to language" (Cosgrove 4).

Se refiere el comentarista del *San Francisco Chronicle* a que Auster trata de usar un lenguaje rítmico, o poético, según su opinión, con el que no consigue sino que chirríen los oídos del lector: "[T]he reliance on a simple rhetorical device jars the ear" (Cosgrove 4). De modo similar, Nicholas Nesson escribía, en el *Boston Phoenix*, que

“the prose in this new essay is almost unbearably clichéd” (Nesson, web). Nesson, por su parte, también hace referencia a la importancia que Auster da a la originalidad lingüística, y opina que es justamente por esto por lo que no se entiende que, si esta es una de sus principales preocupaciones, haya optado “for plainness and understatement, not just in *Hand to Mouth* but in almost all his fiction” (Nesson, web). Este comentarista, asimismo, se queja de que “*Hand to Mouth* lacks Auster’s usual intellectual rigor” (Nesson, web), cuando, en realidad, a Auster siempre se le ha atacado en los Estados Unidos justamente por la especulación filosófica que caracteriza a sus novelas, su afrancesamiento y su supuesta intelectualidad.

En mi opinión, *Hand to Mouth* es una autobiografía donde el objetivo principal es dejar constancia de cómo fueron aquellos años en que Auster aún no podía vivir de la literatura, y esto mismo le impedía dedicarse a escribir. Pero también creo que, al mismo tiempo, el autor ofrece varias reflexiones interesantes respecto al trabajo y al dinero que, sin saber a ciencia cierta hasta qué punto podrían considerarse intelectuales, van más allá del relato de las vivencias de un joven. Este tipo de declaraciones acerca del dinero y el trabajo fue uno de los aspectos de *Hand to Mouth* que menos gustaron a la prensa norteamericana, que aprovechó la ocasión para articular la importancia de estos dos temas como pilares fundamentales sobre los que se asienta la sociedad de este país. Katherine A. Powers afirmó, en el *Boston Globe*, que “[b]ecause I admire Auster’s novels, it distressed me to find the present book rife with a self-congratulatory, call-me-crazy attitude toward work and money” (Powers 4). Hay un pasaje del libro, por ejemplo, en que Auster declara que nunca habría podido ser feliz con un trabajo de oficina de 9 a 5, una idea que, durante su juventud, siempre le había dejado “cold, utterly devoid of enthusiasm” (Auster, *HM*, 62). La periodista reacciona ante

declaraciones como estas diciendo: “Hard to believe, I know, but apparently true” (Powers 4).

Otros periodistas norteamericanos dedicaron algunas palabras al material que acompaña al relato autobiográfico en cuestión, es decir, a la primera novela policíaca de Auster, *Squeeze Play*, y a las tres piezas teatrales breves. Para Cosgrove, “[the] three passable plays, will interest only the most die-hard readers” (Cosgrove 4), y para Kakutani, “[l]ike the memoir they accompany, [...] these early pieces are underdeveloped; they are fledgling works, waiting to be hatched” (Kakutani, “*Hand to Mouth*”, web). Nesson creía que, más allá del relato acerca de la vida del autor, “[t]he rest of the collection ranges from the somewhat entertaining —the detective novel *Squeeze Play* is pistol-packing camp, but it’s as enjoyable as the average Robert Parker mystery— to the stupidly pretentious” (Nesson, web). Resulta curioso que cuando los críticos norteamericanos hablan del que ha sido autor de esta “unsatisfying memoir” (Kakutani, “*Hand to Mouth*”, web), según el *New York Times*, no dejan de recordar a sus lectores el éxito obtenido por Auster fuera de los Estados Unidos.

David Streitfeld, del *Washington Post*, se refiere al neoyorquino diciendo que “[b]y the standards of the worldwide popularity of novels like *Mr. Vertigo* and *Moon Palace*, Paul Auster is a success” (Streitfeld 15). Robert Strauss, de *Los Angeles Times*, también decía que “Auster suffers the fate of many so-called literary novelists: His books sell marvelously well in Europe, South America and even Japan (more than 1 million copies in print in France alone) but only have middling success in America” (Strauss 1). Me parece llamativa la opinión de este comentarista, especialmente por el término “literary novelists”, con el que no sabría decir a qué se refiere exactamente. Strauss parece usarlo como un apodo común para ciertos escritores y quizás por ello no

se detiene en dar más explicaciones al respecto. Es mi opinión, sin embargo, que, de un modo u otro, todos los novelistas son “literarios”. La novela es una de las formas de la literatura, y no he encontrado jamás que crítico alguno haya hablado de un “cuadro pictórico”, una “canción musical” o una “escultura escultural”.

En España, *Hand to Mouth*, el volumen más grueso hasta el momento en la bibliografía del autor de la Trilogía, es publicado en abril de 1998 y, de nuevo, incluye la novela policíaca *Squeeze Play* y las tres obras de teatro aludidas. En esta ocasión, todos los textos fueron traducidos al castellano por Benito Gómez Ibáñez en Anagrama —se trata, como sabemos, de una excepción, ya que De Juan ha sido normalmente la traductora de Auster para esta editorial. Muy al contrario de lo sucedido en los Estados Unidos, la prensa española elogió el libro desde todos los ángulos posibles. Y, por esto mismo, por poco frecuente, no deja de ser llamativa la opinión de los comentaristas Ima Sanchís y Lluís Amiguet, de *La Vanguardia*, a quienes no parece haberles gustado *A salto de mata*. En *La Revista*, uno de los suplementos de dicho periódico, Sanchís y Amiguet comienzan señalando —quizás con la intención de avalar su propia opinión—, que el libro “ha sido acogido con sarcasmo por la crítica anglosajona más solvente, que ha empezado por considerarla su peor libro, y la ha descalificado como un tedioso ejercicio de autobombo” (Sanchís y Amiguet, “A mayor gloria de mí mismo”, 18).

Sanchís y Amiguet calificaron estas nuevas memorias de Auster como una “orgía narcisista” (Sanchís y Amiguet, “A mayor gloria de mí mismo”, 18), criticando, principalmente, que en ellas el autor “parece haberse creído su propio personaje” (Sanchís y Amiguet, “A mayor gloria de mí mismo”, 18). Sin embargo, lo más llamativo del artículo de los comentaristas, en mi opinión, es la pobreza de los argumentos que ofrecen, ya que parece molestarles tremendamente el éxito obtenido por

Auster en nuestro país pero en ningún momento profundizan realmente en los motivos de su más que evidente desaprobación. Afortunadamente, en este momento hubo en España muchos otros periodistas que también escribieron sobre *Hand to Mouth* y ofrecieron explicaciones algo más detalladas sobre las que poder debatir. Juan Cavestany, por ejemplo, comparó en *El País* este segundo libro de memorias con *The Invention of Solitude*, concluyendo que *Hand to Mouth* es un “relato autobiográfico mucho más completo y explícito” (Cavestany, “Paul Auster combina sus memorias y los relatos de ficción en su nuevo libro”, web). La opinión de Cavestany me parece llamativa, principalmente, por el mero hecho de que ningún otro crítico, ya sea español o norteamericano, ha valorado *Hand to Mouth* en función de *The Invention of Solitude*, cuando estos dos son, en realidad, los únicos libros de memorias escritos por el autor hasta este momento.

Una de las características fundamentales que ha destacado la prensa española sobre *Hand to Mouth* es su posible carga docente para el autor novel. Mientras que la crítica norteamericana ha interpretado que el trabajo y el dinero son los temas principales del libro —sin duda, son dos temas relevantes en *Hand to Mouth*, aunque no los únicos—, la prensa de nuestro país vió en estas memorias una suerte de catálogo de errores que, quizás, el futuro aprendiz de novelista pueda aprovechar en su propio beneficio. A este respecto, el mismo Cavestany lo definió como una “lección magistral sobre cómo se hace un novelista” (Cavestany, “Paul Auster combina sus memorias y los relatos de ficción en su nuevo libro”, web), y Juan Carlos Eizaguirre, de *El Mundo*, hablaba de “un verdadero balón de oxígeno para escritores primerizos; para que no se arredren ante las dificultades” (Eizaguirre, “A salto de mata”, 11). Auster consigue eficazmente registrar los riesgos y el fracaso —por otro lado, temas comunes en la obra

del autor— que conlleva la literatura cuando es entendida como una vocación y antes de que llegue a ser un oficio. Y este registro aporta la verosimilitud de la vida real a la autobiografía de Auster en un libro que, por su carácter, parece muy indicado para los escritores noveles quizás porque, como dice Bueres en la revista *Clarín*, aquí “el novelista reflexiona sobre las elecciones que tuvo que hacer durante su duro aprendizaje literario” (Bueres 16).

Loureiro destacaba en *Leer* que en *Hand to Mouth* Auster parece presentar la creación literaria como una tarea para la que el autor estaba destinado. A partir de una disquisición sobre Schopenhauer y Sócrates, el crítico reflexiona sobre el magnetismo de la escritura para quienes realmente están destinados a ella y nos habla del destino de Auster como un camino que el autor se ha visto obligado a trazar, incluso más allá de su voluntad:

Schopenhauer tenía razón, el escritor nace como posibilidad, tal vez remota, pero ineludible. En su frente lleva marcado el estigma de su destino, que se hará efectivo a fuerza de renunciaciones y enfrentamientos, en cualquier lugar, en cualquier momento. (Loureiro 87)

En la lectura del libro parece no importar la cantidad de pistas que Auster nos dé acerca de sus inicios como escritor o que nos explique por qué optó por este camino cuando, en realidad, eran tantas las posibilidades y como consecuencia de su elección se vería envuelto en mil dificultades. Según el crítico, y a pesar de todo ello, “el camino ya estaba trazado y adquirido el compromiso” (Loureiro 87). Para Loureiro, si algún propósito existe en *Hand to Mouth* es el de poner de manifiesto la determinación de Auster para llegar a ser escritor desde su más temprana juventud: “El escritor, dueño ya de una voz y un mundo personal, ha querido escribir sobre ese tiempo [sus comienzos como novelista] [...] no tanto para dar cuenta de sus difíciles comienzos [...] como para constatar la imposibilidad de seguir adelante al margen de la escritura” (Loureiro 87).

Cavestany parece tener una opinión parecida a la de Loureiro cuando dijo en *El País* que *Hand to Mouth* “gira en torno a su infatigable determinación de ser escritor desde que era un quinceañero” (Cavestany, “Paul Auster combina sus memorias y los relatos de ficción en su nuevo libro”, web). Ambos comentaristas sacan estas conclusiones a partir de momentos en el texto como el siguiente, en que Auster dice: “I had looked into the darkness and seen myself for the first time” (Auster, *HM*, 39).

Una de las cosas que parece haber destacado la prensa española de manera más significativa con respecto al libro es el estilo de la prosa. El escritor español Juan Bonilla, en *El Mundo*, dijo que el libro está “escrito con minuciosidad, [...] y proverbial sabiduría narrativa” (Bonilla 10). Y Eizaguirre, también en *El Mundo*, afirmó que “[q]uienes no conozcan el estilo de Auster se sorprenderán por su pulcritud y concisión, por su amenidad y belleza” (Eizaguirre, “A salto de mata”, 11). En oposición a la opinión tanto de muchos periodistas norteamericanos como de los catalanes Sanchís y Amiguet, destacan las palabras de Carlos Pujol, quien desde las páginas del *ABC Literario* niega el sentimentalismo de que supuestamente adolecen estas memorias de Auster:

Aquí apenas [...] se gimotea sobre lo mal que lo pasó en la niñez por culpa de los padres, y casi ni se alude a sus conflictos amorosos [...]. Todo eso es muy de agradecer, y aumenta el interés y la simpatía que despiertan estas páginas que excluyen autocomplacencia. (Pujol 20)

Quizás por esto y por algunas de las reflexiones que Auster incluye en el texto, Bueres, de *Clarín*, no dudó en calificar *Hand to Mouth* como unas “memorias filosóficas” (Bueres 16). De ser cierto, Auster estaría siendo fiel al estilo de narración —incluso para hablar de la propia vida— que más parece caracterizarle y en el que logra aunar la amenidad de la anécdota con la profundidad intelectual.

Con respecto a las obras que acompañan al relato autobiográfico, la prensa española destacó que “*Jugada de presión*, atenta a las convenciones del género negro, es excelente” (Bonilla 10). Eizaguirre, por su parte, también dijo sobre esta novela de detectives e intriga donde se vislumbra al futuro Auster que

tiene la altura y la madurez [...] de una buena obra sobre ese género. Quizá se advierta un cierto tono mimético, que es lógico, si pensamos que es el trabajo de un principiante. Pero tampoco se puede afirmar que se inspira, a tontas y a locas, en los autores que estaban de moda en aquella época. (Eizaguirre, “*A salto de mata*”, 11)

Las obras que acompañan al relato autobiográfico *Hand to Mouth* fueron incluidas en el volumen no tanto debido a su calidad literaria sino como ilustración de aquel periodo al que aluden las memorias y para dar aún mayor sentido a los acontecimientos y avatares personales que se cuentan sobre aquellos años. Pienso, por otro lado, que si bien a muchos lectores pueden no interesar demasiado estas obras, para los estudiosos de Auster aportan datos muy jugosos que ayudan a entender la literatura y la personalidad del autor. Finalmente, quizás no debemos olvidar que, mientras que en Norteamérica se había dicho que el estilo de Auster no casaba bien con el modo autobiográfico, lo que sucedió tanto con *The Invention of Solitude* como ahora con *Hand to Mouth* en España parece desmentirlo. Pujol lo expresó con gran claridad en *El País*: “La autobiografía es un género difícil [...]. Auster, y con ello demuestra una vez más que escribe muy bien, sale airoso de la situación, se cuenta a sí mismo con inteligencia, arte y naturalidad, no se puede pedir mayor logro” (Pujol 20).

CONCLUSIONES

La recepción de Auster en la prensa española transcurrió por unos derroteros absolutamente diferentes de aquellos por los que transcurriese en la prensa norteamericana a lo largo de la primera década de publicaciones del autor en nuestro país. El enfoque que adoptaron ambos países sobre la obra de Auster fue casi desde el principio opuesto en muchos de los puntos tratados. Si bien en alguna ocasión se ha arribado a conclusiones similares, la valoración que se hizo fue por lo general dispar. A día de hoy, Auster sigue siendo un escritor poco conocido en los Estados Unidos mientras que sus obras de este periodo siguen siendo reeditadas y leídas en España, lo que también sucede con cada una de sus nuevas incursiones en la narrativa. A continuación se ofrecen una serie de conclusiones específicas extraídas tras la realización de este trabajo.

En primer lugar, a la vista de los comentarios leídos en la prensa española, parece que un factor esencial para la introducción de Auster en España fue el poder de atracción que aparentemente ejercía todo lo relacionado con la ciudad de Nueva York en el panorama literario de nuestro país a finales de los años 80. El hecho de que tuviésemos nuestra mirada dirigida a esta ciudad norteamericana facilitó la entrada y aceptación de un escritor que se iniciaba en el camino de la prosa con tres novelas bajo el título común de *The New York Trilogy* y cuya obra al completo casi parece un homenaje a esta ciudad estadounidense, omnipresente en su literatura. En algunas ocasiones, la prensa identificó la ciudad de Nueva York en la obra del novelista incluso cuando no era mencionada en el texto, como sucedió con *In the Country of Last Things*.

También considero relevante destacar el uso que hace Auster de la novela de detectives y la popularidad de este género en España en aquel momento, tanto en el formato literario como en el cinematográfico o televisivo con la presencia de Alfred Hitchcock. En el plano literario, quizás tuvo alguna influencia en la entrada del escritor en el Liber'88 el hecho de que esta Feria Internacional del Libro celebrada en Barcelona desde 1983 estuviese dedicada a la novela negra en la edición anterior a la aparición de Auster en la escena española (Conte, "A la sombra de Nueva York", 10). En el plano televisivo, no parece descabellado pensar que muchos lectores pudieran sentirse atraídos por la obra del autor debido a sus similitudes con la popular serie de misterio de Hitchcock, a menudo destacadas por la prensa de nuestro país.

Por otro lado, las diferentes fechas de publicación de las novelas de Auster en España con respecto a su publicación original en los Estados Unidos podría haber influido en la recepción del autor, especialmente en el caso de *The Invention of Solitude*, fundamental para su universo literario en tanto que en ella parece exponerse la teoría que posteriormente ilustrarían sus novelas, pero que nosotros leímos habiendo conocido ya muchas de estas novelas. Hemos visto, asimismo, que muchos periodistas españoles habían leído la crítica que el autor recibió en los Estados Unidos para cada una de sus publicaciones, de la que muchas veces tratan de distanciarse. Es posible que el hecho de haber tenido acceso a la opinión de los estadounidenses ofreciese a los españoles una perspectiva más amplia de sus obras y quizás también alguna ventaja con respecto a su interpretación.

La difusión de la obra de Auster en España tuvo lugar a un ritmo llamativamente acelerado y que, sin embargo, no parece haber contado con la promoción que normalmente se hace de otros autores norteamericanos en nuestro país. Prácticamente

antes de que se terminase de publicar *The New York Trilogy* en España, Auster era ya considerado como uno de los autores norteamericanos más interesantes. Sin embargo, lejos de disminuir el interés con cada una de las sucesivas publicaciones en este periodo, su prestigio parece que no hizo sino aumentar. Teniendo en cuenta las diferentes condiciones, con respecto a otros novelistas, en que la obra del neoyorquino fue difundida en España, los comentaristas de nuestro país aluden en ocasiones a este fenómeno como el resultado del “boca a boca” (Del Rey, “Metamorfosis del misterio”, 28).

Otro de los factores que podrían haber contribuido a la asimilación de la obra de Auster en España son los puntos de encuentro que sus novelas parecen tener con las literaturas en español. Son destacables, a este respecto, los paralelismos que pueden establecerse entre la producción austeriana y las literaturas hispánicas de ambos lados del Atlántico (me refiero con ello a las de la Península Ibérica y de los países de Hispanoamérica; no así a la literatura chicana de los Estados Unidos o a la literatura de estos países escritas en otras lenguas). En muchos casos, la tradición literaria española parece haber informado la obra de Auster: su relación intertextual con Cervantes, sus similitudes con Bernal Díaz del Castillo o el uso de la picaresca como modelo son algunos ejemplos que podrían haber despertado nuestro interés como lectores y haber facilitado un sentimiento de familiaridad con la obra del neoyorquino.

Destaca el uso que el autor hace de *Don Quijote* como intertexto para su primera novela, *City of Glass*, lo que posiblemente haya facilitado nuestro interés y aceptación del autor de la Trilogía. Posiblemente los críticos literarios y los periodistas de nuestro país estén más familiarizados con la obra del manchego de lo que lo están los periodistas norteamericanos o los de otros países europeos, y esto hizo que se acercasen

a Auster, desde el comienzo, en base a una cierta familiaridad que facilitó la asimilación de la primera novela del autor y permitió entender mejor las claves de su universo narrativo.

También resulta llamativa la similitud estética y temática de la obra de Auster con la del argentino Jorge Luis Borges, con quien el nuestro autor parece tener numerosos puntos en común: la preocupación por el lenguaje, las reflexiones existenciales, la literatura como tema, el azar, las cuestiones de autoría, los desdoblamientos de identidad, la disolución de los personajes o la admiración mística por los libros y por el destino del ser humano son tratados de manera paralela en la obra de ambos. Creo, sin embargo, que hay importantes diferencias entre la obra de Auster y Borges. La más importante quizás sea que la de Auster es accesible a los lectores, mientras que la del argentino resulta hermética a cualquier persona que no cuente con un bagaje cultural y científico amplio.

Una de las causas para esta diferencia es el uso del vocabulario; mientras que Borges emplea un léxico extremadamente culto y lleno de tecnicismos, Auster recurre a un vocabulario sencillo y cotidiano para expresar ideas a veces casi tan complejas como las del argentino. Con respecto a la gramática, Borges recurre a frases largas e intrincadas mientras que Auster hace uso de una expresión breve y directa. Otras diferencias son la intemporalidad y falta de concreción que caracterizan a los relatos de Borges, que a menudo transcurren en un escenario mitológico y sin referencias temporales concretas —el autor mismo manifestó que lo hacía porque no deseaba que nadie encontrara falta de correspondencias con los lugares descritos—, frente al Nueva York de Auster y su precisión geográfica y temporal. Por otro lado, la obra de Auster puede resultar más accesible a los lectores debido a que sus alusiones literarias

pertenecen a textos reales, mientras que las referencias de Borges son tremendamente sesudas y a menudo están basadas en libros, autores e incluso críticos inventados por él mismo. En cualquier caso, Borges es un autor muy reconocido en España, por lo que las similitudes de Auster con su obra pueden haber facilitado nuestro interés en el neoyorquino.

También hemos visto a lo largo de este trabajo que la obra de nuestro novelista parece tener muchos puntos en común con la de una multitud de escritores en español. Muchos de estos paralelismos fueron destacados tanto por la prensa española como por la norteamericana. Además de los autores mencionados más arriba, también están Asturias, García Márquez, Carpentier o Cortázar. La recreación de la anécdota en la obra de Auster y su tendencia a reflexionar sobre la fuerza del azar fueron relacionadas por la prensa de nuestro país con una estética literaria esencialmente hispánica, el “realismo mágico”, tal y como vimos con respecto a *The Red Notebook* o *Mr. Vertigo* (Martínez de Pisón 2; Conte, “*Mr. Vértigo*”, 11). Estas similitudes, sobre las que sin duda se podría profundizar en el marco de los estudios de Literatura Comparada, posiblemente también contribuyeron a que dentro de nuestras fronteras los lectores mostrasen una mayor permeabilidad a la literatura del autor.

Otro de los factores que pueden haber contribuido a la repercusión de Auster en España es su popularidad en Francia, así como la especial relación que el autor tiene con este país, en el que ha vivido y cuya literatura es casi tan importante en su obra como Cervantes o los autores del “American Renaissance”. La prensa española no solo hace referencia a menudo a la popularidad del autor en el país vecino, sino que en ocasiones incluso parece competir con ella. La popularidad de Auster en Francia ha sido a veces utilizada en España como otro de los reclamos para su lectura; y no solo en Francia,

sino en toda Europa, como hacía De España al presentar al autor diciendo que “en Europa, [...] sus libros, como sucede con las películas de Woody Allen, gozan de una gran popularidad” (De España, “Los maestros de Paul Auster”, 13).

En el terreno de la logística, un factor que contribuyó enormemente a la difusión de Auster en nuestro país fue su entrada en las filas de la editorial Anagrama, con *Moon Palace*, a partir de 1990. Anagrama es un gigante en el panorama literario no solo de España sino también de una multitud de países, y Auster es posiblemente uno de los autores que mayor beneficio económico ha reportado a esta editorial con más de cuarenta años de trayectoria. Es destacable la buena relación que su director, Jorge Herralde, parece haber tenido siempre con el autor de la Trilogía, a quien, como ya sabemos, se ha referido como “nuestro autor más popular” (Herralde 9). Herralde es una de las figuras más influyentes en el mundo de las letras en España y no solo se ha encargado de difundir la obra de Auster profesional y personalmente en sus entrevistas, sino que también publicó el volumen *Homenaje a Paul Auster* en 2007, una edición no venal y un gesto que el editor no parece haber tenido con otros autores de prestigio también publicados en su editorial.

Puede haber influido en la recepción de Auster en España la naturaleza de las traducciones de sus obras al castellano, sin duda las más difundidas, y a las que Leila Guerriero, en el diario argentino *La Nación*, se refirió como traducciones “hechas a medida” para el lector español (Guerriero 46), como ya vimos en el capítulo para *Moon Palace*. Teniendo en cuenta que las novelas de Auster se prestan a una fácil traducción si las comparamos con autores como Faulkner, Borges o Joyce, las características de estas novelas y la particular traducción que parece haberse hecho de ellas podrían haber estado conjugadas a la hora de transmitir a los españoles el universo personal del autor.

Parte del éxito de Auster en nuestro país quizás deba ser atribuido a sus traductores al castellano, especialmente María Eugenia Ciocchini, Maribel de Juan y Benito Gómez Ibáñez.

Otra de las posibles causas de la recepción favorable del autor en España en este periodo fue la ausencia de grandes figuras en la prensa literaria que le fueran discordantes, como sí sucedió en los Estados Unidos. Me refiero a críticos de los principales periódicos norteamericanos como Kakutani, del *New York Times*, más adelante John Good, del *New York Review of Books*, o Richard Eder, quien ha escrito tanto en el *New York Times* como en *Los Angeles Times*. El poder de estos críticos ha propiciado varapalos constantes para el autor en su país, lo que tuvo como resultado que Auster dejase de leer la crítica a sus novelas en los Estados Unidos. A este respecto, en *Here and Now: Letters (2008–2011)*, el autor habla de su mala relación con muchos de estos críticos. Sin embargo, en España hemos visto cómo el autor a veces se ha mostrado agradecido y sorprendido con la buena acogida de sus obras en la prensa o por parte de los lectores (Cavestany, “El escritor neoyorquino y sus películas protagonizan la noche de hoy en Canal +”, web).

En relación a la naturaleza de sus historias, la prensa norteamericana parece haberlas interpretado como experimentos narrativos cuya tendencia a la especulación intelectual las alejan del realismo o de las convenciones de la novela propiamente dicha. En España, sin embargo, este supuesto carácter especulativo y el propósito de innovación que caracterizan a la obra de Auster han sido factores que han contribuido a su mayor aceptación. Por otro lado, la obra de Auster también explota una línea realista, pero siente la necesidad de dar un paso más allá cuando se dispone a abordar determinados aspectos de la condición humana. La reflexión acerca de la literatura que

se esconde bajo la superficie de sus novelas, su investigación acerca de las posibilidades de la comunicación y del conocimiento, así como la exploración en la que incurre en los terrenos de la temática, la construcción de personajes o la fusión de diferentes corrientes literarias son aspectos que la crítica española ha debatido con encendido interés y a través de los que ha contribuido enormemente a moldear el significado de su narrativa.

Algunos de los aspectos sobre los que la prensa estadounidense y española mantuvieron posturas claramente diferentes fueron, por ejemplo, la construcción de los personajes, demasiado esquemáticos para unos y bien “dibujados” o fácilmente reconocibles para los otros. También las tramas impregnadas de azar, inverosímiles, repetitivas y poco novedosas para unos, o sugerentes y conectadas con la realidad para los otros. Llama la atención, especialmente, el debate acerca del género literario, que mientras para la prensa norteamericana parece haber dado como resultado una impostura, un fraude con respecto a sus concepciones tradicionales —“unspeakable failure”, según dijo Goldstein en el *New York Times* (Goldstein, web)—, para la prensa española siempre puso de manifiesto la originalidad del autor en tanto que con ello conseguía alejarse de la mayor parte de la producción literaria estadounidense.

Quizás por nuestra historia, o por nuestro carácter, es posible que los españoles estemos culturalmente más preparados para digerir la temática del fracaso que abunda en las novelas de Auster. La prensa de nuestro país siempre ha destacado el carácter de perdedores de los protagonistas del autor. Quinn, Fogg, Blume, Nashe, Sachs o Walt comparten el énfasis que Auster pone en este aspecto de sus personajes más memorables. Boyero comentaba que su afición a *The Music of Chance* se debía a que “yo también he sido jugador, y por mi empatía con ciertos perdedores” (Boyero, “Encuentro digital con Carlos Boyero”, web). Y, posiblemente, sea una opinión que, al

menos en España, puede ser extendida a muchos otros críticos y lectores, quienes han seguido fielmente las aventuras de estos personajes sintiéndose a menudo identificados con ellos y sin que por ello asomen aspectos incómodos a la lectura.

El uso de personajes escritores, así como la tendencia de las novelas de Auster a la metaficción, puede haber facilitado que los críticos de nuestro país, muchos de ellos también escritores, sintieran un especial afecto por este autor desde el comienzo. A cierto tipo de escritores, al menos, les gusta verse reflejados en la literatura tanto como reflexionar acerca del oficio de escribir. Frente a la aceptación española de este carácter metaficticio de sus novelas, la valoración de la posición del escritor en la sociedad y las particularidades del lenguaje, en los Estados Unidos sus historias parecen haber sido consideradas demasiado “literarias” (Strauss 1). Sirva como ilustración el hecho de que algunas novelas de Auster que pertenecen a este periodo fuesen incluidas en el volumen *A Reader's Manifesto: An Attack on the Growing Pretentiousness in American Literary Prose* (2002), donde Brian Reynolds Myers ataca a Auster (y a otros norteamericanos) en base a su manera de abordar el lenguaje y utilizando como argumento el uso de la descripción en *Moon Palace*, entre otras.

En cuanto a la forma, destaca el lenguaje usado en las novelas del autor, sencillo, directo y que hace que estas sean accesibles a una gama muy variada de lectores tal y como la prensa de nuestro país ha señalado reiteradamente. Sus textos se caracterizan porque permiten seguir la línea de las historias independientemente de la complejidad de su contenido o de las referencias literarias, que no tienen que ser identificadas necesariamente para poder disfrutar de la trama pero que, a su vez, ofrecen algo más que entretenimiento a los lectores más cultivados. La prensa española, como sabemos, destacó tanto las alusiones literarias del autor de la Trilogía como este carácter

absorbente de la lectura, lo que atribuyeron tanto al uso del lenguaje como a la naturaleza poco “perfilada” de los acontecimientos a que asistimos.

Otro de los factores destacados en la prensa española con respecto a las novelas de Auster fue el hecho de que estamos ante una ficción que no da respuestas, sino que hace preguntas. Loureiro dijo hablando del autor en *Leer*, y en referencia a este asunto, que “el secreto del arte está más en las preguntas que en las respuestas y [...] el estilo del artista va en función de su capacidad para desenvolverse en el laberinto de interrogaciones que él mismo propicia” (Loureiro 86). El mundo personal de Auster, que tal y como también ha valorado la prensa española, el neoyorquino ha sabido mantener a lo largo de toda una serie de novelas sin llegar a ser repetitivo, ha establecido como prioridad la exploración de ciertos temas en los que el lector se siente partícipe a través de la lectura.

Lejos de incomodar al crítico español, como sí parece haber sucedido con muchos norteamericanos, los finales abiertos que caracterizan a estas novelas han favorecido un sentimiento de creatividad lectora y la posibilidad de dar una significación personal a cada una de sus novelas, lo que posiblemente también ha facilitado que un público muy variado se sintiese identificado con ellas. A este respecto, la propia autorreferencialidad de Auster y su constante rescate de personajes y situaciones de historias anteriores logró que el lector español buscase en sus nuevas novelas claves y pistas que añadiesen algo a las historias inconclusas ya leídas.

Por otro lado, Auster ofrece en su obra una visión de la sociedad norteamericana que posiblemente coincide en gran medida con la visión que de ella tienen muchos españoles; una visión, sin embargo, que pocos norteamericanos tienen de sí mismos. *Leviathan* o *In the Country of Last Things* son ejemplos claros de novelas en las que el

autor califica a sus compatriotas de hipócritas o depredadores y en las que parece decirse que el discurso oficial sobre la libertad y la democracia está plagado de falacias y contradicciones. En *El Mundo*, Huelbes dijo en relación al cine de Auster que “[e]s bueno que un escritor de culto, en el Imperio, se ocupe de las cosas que se contienen en *Smoke* y *Blue in the Face*, y que le salga bien” (Huelbes, “El humo escuece”, 16). También Cohen parece ser de la misma opinión al afirmar sobre *In the Country of Last Things* que en esta novela Auster escribe “desde el centro del último Imperio” (Cohen, “La novela y lo innombrable”, 1) y señalando una cierta disidencia en la obra austeriana de manera similar a Huelbes. En definitiva, Auster es un autor muy crítico con la sociedad norteamericana, lo que parece haber gustado más a los españoles que a sus compatriotas, quienes rechazaron con firmeza las reflexiones del neoyorquino con respecto al dinero y el trabajo en *Hand to Mouth*, así como no discutieron con el mismo detenimiento que los españoles la importancia de estos asuntos en muchas de sus novelas.

Otro de los aspectos destacados en la prensa con respecto a la obra de Auster y que quizás influyera en su aceptación en España es su cercanía a escritores europeos de gran prestigio como Kafka, Beckett o Jabès. También resulta llamativa su afición a movimientos artísticos eminentemente europeos como el surrealismo y el dadaísmo, que parecen haber provocado cierto rechazo en la cultura norteamericana más estándar o al menos, en la prensa de este país a la hora de abordar la narrativa del autor. Auster no escribe únicamente novelas que pueden fluctuar entre el entretenimiento y la especulación filosófica, sino que también ha llevado a cabo una destacable labor crítica y ensayística que quizás no ha logrado granjearle un gran número de lectores pero que

sin duda fue muy valorada por la prensa española, que vió en el neoyorquino uno de los autores más completos del panorama literario norteamericano del momento.

Los diez primeros años de la presencia de Auster en España auguran un futuro prometedor para el autor dentro de nuestras fronteras, donde, en mi opinión, Auster será recordado como el reinventor de la novela de detectives norteamericana con tonos metafísicos y surrealistas. Los críticos españoles que escribieron sobre la obra del neoyorquino en estos años dejaron entrever en sus palabras la sensación de estar ante uno de los descubrimientos literarios de finales de siglo en el ámbito de las letras norteamericanas, y no dudaron en calificar su obra como una secuela de la tendencia experimental iniciada en los años 60 por autores como Pynchon o Barth. Por otro lado, la evolución de Auster en los años posteriores al periodo que cubre esta tesis será diferente con respecto a estas primeras publicaciones, y su recepción en España desigual en términos de público y crítica. El autor va a vivir su momento de mayor popularidad con la entrega del premio “Príncipe de Asturias de las Letras” en 2007 y su presidencia del jurado en el Festival de Cine de San Sebastián este mismo año, momentos a partir de los cuales Auster parece llegar a ser un referente en España de la literatura norteamericana contemporánea. Desde entonces, el papel de la ficción parece haber disminuido en su producción literaria, si bien las obras que corresponden a este periodo continúan siendo editadas en nuestro país y leídas por un gran número de españoles.

Obras Citadas

- Adams, Percy G. *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1983.
- Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal, 2008.
- Aguirre Dabán, Manuel. "Paul Auster's *City of Glass*, José María Conget's *Todas las mujeres*, and European Postmodernism". *Neophilologus* 82 (1998): 169-80.
- Albert, Edward. *A History of English Literature*. Walton-on-Thames: Nelson, 1990.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000.
- Almodóvar, Pedro. "La esquina". *El Mundo (Esfera)* 10 diciembre 1995: 20.
- Alonso, Santos. "Moral del despojado". *Reseña* 224 (enero 1992): 29.
- Alzaga, Cristina y Camino Brasa. "100 nombres e ideas que han abierto camino". *El Mundo (La Revista)* 22 octubre 1995: 120.
- Amiguet, Lluís. "Entrevista a Paul Auster". *La Vanguardia* 8 septiembre 1996: 63.
- Araguas, Vicente. "¿Modernidad? Según y conforme". *El Urogallo* (junio 1989): 57.
- Applewhite, Ashton. "An Interview with Paul Auster". *Penguin Reading Guides* (1994). http://us.penguin.com/static/rguides/us/mr_vertigo.html. Accedido 07.12.2010.
- Auster, Paul. *Collected Prose*. Londres: Faber, 2011.
- . *Desapariciones (1970-1979)*. Valencia: Pre-textos, 1996.
- . *Desaparitions*. Lleida: Pagés, 1994.
- . *Disappearances. Selected Poems*. Nueva York: The Overlook Press, 1989.
- . *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. Nueva York: Henry Holt, 1997.
- . *Leviathan*. Nueva York: Viking, 1992.
- . *Moon Palace*. Nueva York: Penguin, 1990.
- . *Mr. Vertigo*. Nueva York: Viking, 1994.
- . *Mr. Vértigo*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *The Art of Hunger*. Nueva York: Penguin, 1997.
- . *The Brooklyn Follies*. Londres: Faber, 2005.
- . *The Invention of Solitude*. Nueva York: Penguin, 1988.
- . *The New York Trilogy*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1994.
- . *The Red Notebook*. Nueva York: New Directions, 2002.
- . y J. M. Coetzee. *Here and Now: Letters 2008-2011*. Nueva York: Penguin, 2013.
- "Auster apuesta por el 'cine de palabras' en *Lulu on the Bridge*". *La Vanguardia* 29 octubre 1998: 51.
- "Auster, Bukowski, Calders, Sagarra y Oller, unidos en un montaj de Jaume Mallofré". *La Vanguardia* 21 diciembre 1999: 51.
- Ayala-Dip, J. Ernesto. "Lo verdadero es lo indecible". *El País (Domingo)* 21 mayo 1989: 15.
- . "El país de las últimas cosas". *El País (Libros)* 11 febrero 1990: 11.
- . "Dramática belleza". *El País (Libros)* 6 enero 1991: 2.
- Ayén, Xavier. "Desaparitions". *La Vanguardia* 3 marzo 1995: 41.
- Azevedo, Carlos. "A Portrait of the Indian Woman as a Ghost Dancer: Mother Sioux in Paul Auster's *Mr Vertigo*." *Estudos/Studien/Studies* 1 (2001): 117-26.
- Bach, Mauricio. "La literatura que viene del frio". *La Vanguardia* 4 septiembre 1998: 6.
- Bardavío, José María. *La novelística de James Fenimore Cooper y su recepción en España*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1973.
- Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. Londres: Vintage, 2009.

- Barone, Dennis. "Leviathan". *Review of Contemporary Fiction* 12: 3 (otoño 1992): 193.
- . ed. *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- . "The Death of the Author", 1967. <http://www.deathoftheauthor.com/>. Accedido 10.06.2014.
- Batlle Caminal, Jordi. "Radiografía del pulmón de Nueva York". *La Vanguardia* 9 noviembre 1998: 51.
- Begley, Adam. "Case of the Brooklyn Symbolist". *The New York Times* 30 agosto 1992. <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-92mag.html>. Accedido 01.12.2010.
- . "Levitating for Dollars: Young Walt Has Learned to Fly-the American Way". *The Chicago Tribune* 4 septiembre 1994: 4.
- Bell, Madison Smartt. "Poker and Nothingness." *The New York Times* 4 noviembre 1990. <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-music.html>. Accedido 02.10.2010.
- Blades, John. "'He' Writing as 'She': Can a Male Author Really Think Like a Woman?" *The Chicago Tribune (Tempo)* 7 marzo 1989: 1.
- . "City of 'Smoke' and Dreams. Paul Auster Adds Another Page to Mythic Brooklyn". *The Chicago Tribune (Arts & Entertainment)* 5 noviembre 1995: 1.
- Bleich, David. *Subjective Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Bleiler, E. F. "Almanacs of Urban Decay". *The Washington Post* 29 marzo 1987: 11.
- Bonet Mojica, Lluís. "Frank Capra pone un estanco". *La Vanguardia* 16 noviembre 1995: 62.
- . "Bajo en nicotina, alto en cine". *La Vanguardia* 6 enero 1996: 39.
- . "Decepcionante debut de Paul Auster como director". *La Vanguardia* 14 mayo 1998: 47.
- Bonilla, Juan. "A salto de mata". *El Mundo (Esfera)* 30 mayo 1998: 10.
- Borges, Jorge Luis. "El inmortal", 1947. <https://drive.google.com/file/d/0B20m6O8u8aRwMINCXzM1aE5vUjA/edit>. Accedido 25.01.2015.
- . "El laberinto", 1947. http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=1095&t=El+laberinto&p=Jorge+Luis+Borges&o=Jorge+Luis+Borges. Accedido 25.01.2015.
- . "El testigo", 1947. <http://leereluniverso.blogspot.com/2011/12/poesia-el-testigo-de-jorge-luis-borges.html>. Accedido 25.01.2015.
- . "La biblioteca de Babilonia", 1941. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/babel.pdf>. Accedido 25.01.2015.
- . "Las ruinas circulares", 1940. <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/borges/ruinas.htm>. Accedido 25.01.2015.
- Botana, Alicia. "Historias de allende las fronteras". *El Mundo (Esfera)* 28 mayo 1994: 70.
- Boyero, Carlos. "Memorable combinación de talentos en *Smoke y Blue in the Face*". *El Mundo* 17 febrero 1995: 78.
- . "Berlín". *El Mundo* 21 febrero 1995: 89.
- . "El tren de Brooklyn". *El Mundo* 29 octubre 1995: 6.
- . "El humo une a los solitarios de Brooklyn". *El Mundo* 4 noviembre 1995: 57.

- . "Cannes". *El Mundo* 15 mayo 1998: 52.
- . "Encuentro digital con Carlos Boyero". *elmundo.es* 24 octubre 2004.
<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2004/10/1274/index.html>.
 Accedido 25.01.2011.
- Bravo, María Elena. *Presencia de Faulkner en España 1933-1973, su eco en el panorama literario*. Madrid: Universidad Complutense, 1974.
- Briscoe, "Invisible, by Paul Auster". *The Guardian* 14 noviembre 2009.
<http://www.guardian.co.uk/books/2009/nov/14/invisible-paul-auster-book-review>. Accedido 19.01.2011.
- Brook, Peter. *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*. Nueva York: Anchor Books, 2005.
- Brown, Mark. *Contemporary American and Canadian Novelists: Paul Auster*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- . "Paul Auster: Poet of Solitude". *A Companion to Twentieth-Century United States Fiction*. Ed. David Seed. Malden, MA: Blackwell, 2010.
http://www.blackwellreference.com.proxy.library.vanderbilt.edu/subscriber/tocnode.html?id=g9781405146913_chunk_g978140514691354. Accedido 04.12.2014.
- Bruckner, Pascal. "Paul Auster, or The Heir Intestate". *Beyond the Red Notebook*. Ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 27-33.
- Buckley, Jerome Hamilton. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.
- Bueres, Enrique. "Paul Auster, *Crónica de un fracaso temprano*". *Clarín* 11 (1997): 13-7.
- Camps, Susana. "Escrito en la luna". *El Ciervo* (septiembre-octubre 1990): 36.
- Cantor, Jay. "Some People Just Know How to Fly". *The New York Times* 28 agosto 1994. <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-vertigo.html>.
 Accedido 03.12.2010.
- Carr, Jay. "Smoke wafts weakly despite strong acting". *The Boston Globe* 16 junio 1995: 64.
- Casadevall, Gemma. "La mitad de los filmes a concurso en el Festival de Berlín serán europeos". *El Mundo* 9 febrero 1995: 92.
- Castilla, Amelia. "Últimas novedades en la Feria del Libro". *El País* 1 junio 1996.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/BORBON_Y_GRECIA/CRISTINA_D_E/JUAN_CARLOS_I_REY/MADRID/MADRID/MUNICIPIO/FERIA_DEL_LIBRO_DE_MADRID/Rey/infanta/Cristina/compran/ultimas/novedades/Feria/Libro/elpepicul/19960601elpepicul_18/Tes. Accedido 11.04.2011.
- Cavestany, Juan. "El escritor neoyorquino y sus películas protagonizan la noche de hoy en Canal +". *El País* 2 enero 1997.
http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Paul/Auster/television/mejor/cine/adaptaciones/literarias/elpepirtv/19970102elpepirtv_1/Tes. Accedido 11.04.2011.
- . "Paul Auster combina sus memorias y los relatos de ficción en su nuevo libro". *El País* 4 septiembre 1997.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/KEITEL/HARVEY/AUSTER/PAUL/ESCRITOR/Paul/Auster/combina/memorias/relatos/ficcion/nuevo/libro/elpepicul/19970904elpepicul_9/Tes. Accedido 11.04.2011.
- Childress, Mark. "A Novel in Trapdoors". *Los Angeles Times* 4 octubre 1992: 2.
- "City of Glass". *ABC Literario* 27 agosto 1988: XI.

- Coates, Joseph. "A Writer who Writes Because He Has no Other Choice". *The Chicago Tribune* 28 enero 1993: 3.
- Cohen, Marcelo. "Los enigmas del destino impugnado". *La Vanguardia* 27 diciembre 1988: 55.
- . "La novela y lo innombrable". *La Vanguardia* 26 enero 1990: 1.
- . "Azar, fatalidad, relato". *La Vanguardia* 29 noviembre 1994: 39-40.
- Colin, Chris. "Interview. Paul Auster". *Salon* 23 julio 1999.
<http://www.salon.com/1999/07/23/auster/>. Accedido 13.04.2015.
- Colonna, Vincent. *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Tesis inédita dirigida por Gérard Genette, EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), 1989.
- Comas, José. "A espaldas de Hollywood". *El País* 17 febrero 1995.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/PREMIOS_/26apos/OSCAR/26apos/FESTIVAL_DE_BERLIN/espaldas/Hollywood/elpepicul/19950217elpepicul_17/Tes. Accedido 11.04.2011.
- "Confessions of an Anti-Avant-Gardist". *The Boston Globe (Books)* 6 mayo 2001: 4.
- Conte, Rafael. "A la sombra de Nueva York". *El País (Extra)* 28 septiembre 1988: 10.
- . "La habitación cerrada". *El País (Libros)* 2 abril 1989: 22.
- . "Leviatán". *ABC literario* 3 diciembre 1993: 11.
- . "Mr. Vertigo". *ABC Literario* 9 junio 1995: 11.
- "Convocatorias". *El Mundo* 24 octubre 1997: 19.
- Cosgrove, Benedict. "Hand to Mouth". *The San Francisco Chronicle (RV)* 21 septiembre 1997: 4.
- Creamer, Daniela. "El autor se define como 'el escritor contemporáneo menos cinematográfico'". *El País* 6 septiembre 1996.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/AUSTER/_PAUL_/ESCRITOR/ITALIA/FESTIVAL_DE_VENECIA/Paul/Auster/Prefiero/literatura/creo/peliculas/morir an/libros/elpepicul/19960906elpepicul_3/Tes. Accedido 11.04.2011.
- Cuartas, J. "Premio a la magia literaria de Paul Auster". *El País* 1 junio 2006.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Premio/magia/literaria/Paul/Auster/elpepicul/20060601elpepicul_2/Tes. Accedido 25.01.2011.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory. A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Danto, Ginger. "All This Might Never Have Happened". *The New York Times* 20 septiembre 1992. <http://www.nytimes.com/1992/09/20/books/all-this-might-never-have-happened.html>. Accedido 01.12.2010.
- De Cortanze, Gérard. *La soledad del laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- De España, Ramón. "El extraño mundo de Paul Auster". *La Vanguardia* 14 octubre 1988: 47.
- . "Prólogo". *La ciudad de cristal*. Madrid: Júcar, 1988: 1-3.
- . "El descubrimiento de un peculiar humanista". *La Vanguardia* 6 abril 1990: 6-7.
- . "Los maestros de Paul Auster". *El País (Babelia)* 2 mayo 1992: 13.
- Del Amo, Álvaro. "Autores". *El Mundo (Esfera)* 24 febrero 1996: 56.
- Del Rey, Santiago. "Metamorfosis del misterio". *Quimera* 90/91 (junio 1989): 28-32.
- . "Al compás de un ritmo pendular". *Quimera* 109 (1992): 22-7.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- De Villena, Luis Antonio. "Desapariciones (1970-1979)". *El Mundo (Esfera)* 1 junio 1996: 75.

- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 1632.
http://www.rae.es/sites/default/files/HOJEAR_Historia_verdadera_de_la_conquista_de_la_Nueva_Espana.pdf. Accedido 25.01.2015.
- Diehl, Digby. "A Shrine to the Spirit of Nothingness". *Los Angeles Times* 21 octubre 1990: 2.
- Dirda, Michael. "Spellbound." *The New York Review of Books* 4 diciembre 2008.
<http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/dec/04/spellbound/>. Accedido 25.01.2011.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Malden, MA: Blackwell, 1996.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milán: Bompiani, 1979.
- Edelman, David Louis. "Paul Auster's *Leviathan*". *The Baltimore Evening Sun* 14 diciembre 1992. <http://www.davidlouisedelman.com/book-reviews/leviathan/>. Accedido 3.12.2010.
- Eder, Richard. "He Wasn't 'Born' Until He Turned 22". *Los Angeles Times* 30 marzo 1989: 21.
- Ehrenhaus, Andrés. "El azar como máquina". *La Vanguardia* 29 noviembre 1994: 40-1.
- Eizaguirre, Juan Carlos. "A salto de mata". *El Mundo* 1 septiembre 1998: 11.
- . "Libros". *El Mundo* 8 septiembre 1998: 11.
- "El cuaderno rojo". *ABC Literario* 18 marzo 1994: 24.
- "El Suplemento: Libros". *La Vanguardia* 5 junio 1992: 2.
- Eloy Martínez, Tomás. "Encuentro en Nueva York". *La Nación* 11 agosto 2007.
<http://www.lanacion.com.ar/932501-encuentro-en-nueva-york>. Accedido 25.06.2015.
- Espejo, Ramón. "Coping with the Postmodern: Paul Auster's *New York Trilogy*". *European Journal of American Studies* vol. 48, Issue 1 (febrero 2014): 147-72.
- . "Death of a Salesman, de Arthur Miller, en España durante los años 50". *Atlantis, Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* vol. XXIV, nº 1 (2002): 85-107.
- . "Las dos caras de Nueva York en *City of Glass*, de Paul Auster". *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. 139-58.
- . *España y el Teatro de Arthur Miller*. Alcalá de Henares: Instituto Benjamin Franklin de Estudios Norteamericanos (Universidad de Alcalá), 2010.
- . "Trayectoria española del teatro de Edward Albee". *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 24, nº 3 (1999): 453-71.
- F., Q. "Ricard Vaccaro expone las últimas pinturas y esculturas en su ciudad". *El Periódico* 21 mayo 2011.
<http://www.elperiodico.com/es/noticias/cornella/ricard-vaccaro-expone-las-ultimas-pinturas-esculturas-ciudad-4051530>. Accedido 10.05.2015.
- Farré, Natalia. "Pintor y escultor, autor del galardón del Català de l'any". *El Periódico* 21 mayo 2011. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/ricard-vaccaro-obra-homenaje-los-premiados-mediterraneo-1013434>. Accedido 15.05.2015.
- Fernández Santos, Ángel. "Harvey Keitel y William Hurt llenan el vacío". *El País* 17 febrero 1995.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/KEITEL/_HARVEY/WANG/_WAYNE/HURT/_WILLIAM/_ACTOR/FESTIVAL_DE_BERLIN/Harvey/Keitel/Willia

- [m/Hurt/llevar/vacio/elpepicul/19950217elpepicul_16/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/AUSTER/PAUL/ESCRITOR/NICHOLS/MIKE/DIRECTOR_DE_CINE/FESTIVAL_DE_CANNES/Mike/Nichols/Paul/Auster/llevar/buen/cine/estadounidense/jornada/inaugural/elpepicul/19980514elpepicul_1/Tes). Accedido 11.04.2011.
- . "Mike Nichols y Paul Auster llevan el buen cine estadounidense a la jornada inaugural". *El País* 14 mayo 1998.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/AUSTER/PAUL/ESCRITOR/NICHOLS/MIKE/DIRECTOR_DE_CINE/FESTIVAL_DE_CANNES/Mike/Nichols/Paul/Auster/llevar/buen/cine/estadounidense/jornada/inaugural/elpepicul/19980514elpepicul_1/Tes. Accedido 11.04.2011.
- . "Paul Auster hace volar su escritura con la imagen de *Lulu on the bridge*". *El País* 30 octubre 1998.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/AUSTER/PAUL/ESCRITOR/TRIER/LARS_VON/VALLADOLID/FESTIVAL_DE_VALLADOLID/Paul/Auster/hace/volar/escritura/imagen/Lulu/on/the/bridge/elpepicul/19981030elpepicul_13/Tes. Accedido 25.01.2011.
- . "En *Smoke*, la tristeza y el humor, la realidad y los cuentos son inseparables como el cigarrillo y el humo". *El Mundo (Metrópoli)* 3 noviembre 1995: 8.
- . "Otra joya del cine neoyorquino". *El País* 5 noviembre 1995.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/WANG/WAYNE/joya/cine/neoyorquino/elpepicul/19951105elpepicul_7/Tes. Accedido 11.04.2011.
- Fernández Santos, Elsa. "El párrafo es el verso de la novela". *El País* 28 octubre 1998.
http://www.elpais.com/articulo/sociedad/AUSTER/PAUL/ESCRITOR/VALLADOLID/FESTIVAL_DE_VALLADOLID/parrafo/verso/novela/elpepicul/19981028elpepicul_29/Tes. Accedido 11.04.2011.
- Fish, Stanley. "Interpreting the Variorum". *Critical Inquiry* vol. 2, nº 3 (primavera 1976): 465-85.
- . *Is there a text in this class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- Fleck, Linda L. "From Metonymy to Metaphor: Paul Auster's *Leviathan*." *Critique* 39 (1998): 258-70.
- Ford, Mark. "Inventions of Solitude: Thoreau and Auster". *Journal of American Studies* 33 (1999): 201-19.
- Ford, Richard, ed. *The Granta Book of the American Short Story*. Londres: Granta Books, 1992.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Fox, Margalit. "Charles Epstein, Leading Medical Geneticist Injured by Unabomber, Dies at 77". *The New York Times* 23 febrero 2011.
<http://www.nytimes.com/2011/02/24/health/research/24epstein.html?ref=theodorejtkaczynski>. Accedido 21.09.2011.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny'", 1919. <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>. Accedido 25.01.2015.
- Freixas, Ramón. "La pasión de Anna Blume". *La Vanguardia* 9 febrero 1990: 4.
- Fuller, Jack. "Esthetic Mysteries: Paul Auster Raises the Stakes for Suspense Novels". *The Chicago Tribune* 29 marzo 1987: 3.
- Fundación Príncipe de Asturias. Acta del jurado Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Oviedo, 31 de mayo de 2006. <http://www.fpa.es/premios/2006/paul-auster/jury/>. Accedido 25.01.2011.

- Gable, Mona. "Author Sees Disorder as Cradle of Character". *Los Angeles Times* 18 junio 1987:10.
- Galiano, A. G. "Mr. *Vértigo*". *Reseña* 266 (1995): 36.
<http://www.arteshoy.com/mis20060305-2.html>. Accedido 31.12.2013.
- Gándara, Alejandro. "Querido Auster". *elmundo.es* (27 de febrero 2006).
<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/02/27/escorpion/1141055987.html>.
 Accedido 25.01.2011.
- García, Carolina. "50 años de lucha contra el tabaco en Estados Unidos". *El País* 11 enero 2014.
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/01/10/actualidad/1389384020_930780.html. Accedido 10.05.2015.
- García Santa Cecilia, Carlos. *La presencia de James Joyce en la prensa española: 1921-1976*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997.
- Garrido, Lola. "Una aventura del arte". *Esfera* 7 diciembre 1996: 6.
- Geli, Carles. "EEUU vive una guerra civil de las ideas". *El País* 7 octubre 2008.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/EE/UU/vive/guerra/civil/ideas/dice/Auster/elpepicul/20081007elpepicul_3/Tes. Accedido 25.01.2011.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oxford: Blackwell, 1980.
- Gilbert, Matthew. "A Hypnotizing Tale from Paul Auster". *The Boston Globe* 30 marzo 1989: 78.
- . "Auster's Intriguing *Music of Chance*". *The Boston Globe* 8 octubre 1990: 67.
- Glotfelty, Cheryl y Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1996.
- Graeber, Laurel. "New & Noteworthy Paperbacks". *The New York Times* 12 septiembre 1993. <http://www.nytimes.com/1993/12/05/books/new-noteworthy-collection.html?scp=2&sq=Auster+Graeber+1993&st=nyt>. Accedido 09.12.2011.
- Grande, Guadalupe. "Senderos que se bifurcan". *El Urogallo* diciembre 1993: 72-3.
- Gray, Richard. *A History of American Literature*. Londres: Blackwell, 2004.
- Goldstein, Rebecca. "The Man Shadowing Black Is Blue." *The New York Times* (29 junio 1986). <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-ghosts.html>. Accedido 03.12.2010.
- Gómez Lara, Manuel José y Portillo García, Rafael. "Shakespeare in the New Spain or What You Will". *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994. 208-20.
- Gopegui, Belén. "Lectura devastadora". *El Mundo (Libros)* 18 febrero 1990: 2.
- Górriz Villarroya, Manuel. "Mr. *Vértigo*: la venganza de la gravedad". *Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX* 4 (1998): 159-68.
- Gubern Garriga-Nogues, Román. "El ojo cinematográfico de Paul Auster". *Turia* 83 (2007): 35-41.
- Guelbenzu, José María. "La literatura 'polaroid.'" *El País* (1 junio 2006)
http://www.elpais.com/articulo/cultura/literatura/polaroid/elpepicul/20060601elpepicul_4/Tes. Accedido 25.01.2011.
- Guerriero, Leila. "Jorge Herralde: el anagrama perfecto". *La Nación* 24 junio 2001: 46.
- Guerrero Martín, José. "La narrativa, en el primer lugar del podio". *La Vanguardia* 23 abril 1992: 18.
- Gurpegui, José Antonio. "El cuaderno rojo". *ABC Literario* 29 abril 1994: 12.
- . "Smoke & Blue in the Face". *ABC Literario* 24 noviembre 1995: 12.

- Guthmann, Edward. "Lives intersect at Brooklyn shop". *San Francisco Chronicle* 16 junio 1995: 3.
- Hall, Emily. "Merry Sainthood! Paul Auster continues to confound." *Seattle Weekly* 7 julio 1997. <http://www.seattleweekly.com/1999-07-07/arts/merry-sainthood/>. Accedido 20.01.2011.
- "Hardcovers in Brief". *The Washington Post* 31 enero 1993. <http://pqasb.pqarchiver.com/washingtonpost/access/72107438.html?FMT=ABS&FMTS=ABS:FT&date=Jan+31%2C+1993&author=&desc=HARDCOVERS+IN+BRIEF>. Accedido 10.07.2011.
- Heidegger, Martin. *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*. Trad. Joan Stambaugh. Albany: State University of New York Press, 1996.
- . *Introduction to Metaphysics*. Trad. Gregory Fried y Richard Polt. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Hellman, David. "A twist of fate". *San Francisco Chronicle* 1 enero 2006. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2006/01/01/RVGQJGCNA71.DTL>. Accedido 20.02.2011.
- Hermoso, Borja. "El escritor y el actor le echan la misma imaginación a la vida". *El Mundo* 17 mayo 1998: 49.
- . "Cuando una película americana gusta, dicen que parece europea". *El Mundo* 30 octubre 1998: 8.
- Hernández, Esteban. "Magia y precisión". *El Urogallo* (enero-febrero 1992): 69-70.
- . "La reconstrucción del hombre ausente". *El Mundo* 2 octubre 1993: 10.
- Herralde, Jorge. *Homenaje a Paul Auster*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Herzogenrath, Bernd. *An Art of Desire: Reading Paul Auster*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- Hidalgo, Manuel. "El calor de la inteligencia". *El Mundo* 16 diciembre 1995: 80.
- Hinson, Hal. "Close, but No Cigar". *The Washington Post (Style)* 20 octubre 1995: 6.
- Hirsch, E.D. "Three Dimensions of Hermeneutics". *New Literary History* 3 (1972): 245-61.
- Holland, Norman. *5 Readers Reading*. New Haven: Yale University Press, 1975.
- . *The Dynamics of Literary Response*. Nueva York: Oxford University Press, 1968.
- Holt, Patricia. "Do You Hear What I Hear?" *San Francisco Chronicle* 22 diciembre 1996. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1996/12/22/RV29439.DTL&ao=all>. Accedido 11.07.2011.
- Hoover, Paul. "The Symbols and Signs of Paul Auster". *The Chicago Tribune (Books)* 19 marzo 1989: 4.
- Howe, Desson. "Smoke Signals Savory Fare". *The Washington Post* 16 junio 1995: 45.
- Huelbes, Elvira. "Entrevista. Paul Auster". *El Mundo (Esfera)* 29 octubre 1995: 6.
- . "El humo escuece". *El Mundo (Esfera)* 26 noviembre 1995: 16.
- Husserl, Edmund. *The Crises of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Trad. David Carr. Evanston: Northwestern University Press, 1970.
- Ibsen, Henrik. *Un enemigo del pueblo*. Madrid: Funambulista, 2013.
- Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach". *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Ed. David Lodge. Londres: Longman, 1988. 212-28.
- "Jaume Mallofré dirige "Les veus del Nadal" en el Jamboree". *La Vanguardia* 22 diciembre 1997: 41.

- Jauss, Hans Robert y Elizabeth Benzinger. "Literary History as a Challenge to Literary Theory". *New Literary History* nº1, vol. 2 (otoño 1970): 7-37.
- Joel, Yale. "Photographer".
<https://www.flickr.com/photos/53035820@N02/sets/72157628183317043/>.
 Accedido 20.07.2014
- Juristo, Juan Ángel. "La literatura y el destino". *El Mundo (Esfera)* 10 noviembre 1991: 7.
- . "El maestro y el iniciado". *El Mundo (Esfera)* 16 septiembre 1995: 55.
- Kaczynski, Theodore John. *Industrial Society and Its Future*. <http://editions-hache.com/essais/pdf/kaczynski2.pdf>. Accedido 21.09.2011.
- Kafka, Franz. "Letter to My Father". *Kafka and Pinter: Shadow Boxing*. Londres: Macmillan, 1999.
- Kafka-Gibbons, Paul. "A Sublime Soap Opera". *The Boston Globe* 15 enero 2006.
http://www.boston.com/ae/books/articles/2006/01/15/a_sublime_soap_opera_wi_th_brooklyn_the_stage/. Accedido 20.01.2011.
- Kakutani, Michiko. "Allusions and Subtext Don't Slow a Good Plot". *The New York Times* 2 octubre 1990.
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE4D7153CF931A35753C1A966958260>. Accedido 22.10.2010.
- . "How Ben Sachs Came to Blow Himself Up". *The New York Times* 8 septiembre 1992. <http://www.nytimes.com/1992/09/08/books/books-of-the-times-how-ben-sachs-came-to-blow-himself-up.html?pagewanted=all&src=pm>. Accedido 01.12.2010.
- . "Hand to Mouth". *The New York Times* 2 septiembre 1997.
<http://www.nytimes.com/1997/09/02/books/auster-hand.html>. Accedido 20.01.2011.
- Kamiya, Gary. "Smoke Signals New Era for Wayne Wang". *The Examiner San Francisco* 18 junio 1995. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/e/a/1995/06/18/STYLE6694.dtl>. Accedido 10.07.2011.
- Kempley, Rita. "Four Wispy Tales Wrapped Up in *Smoke*". *The Washington Post* 16 junio 1995: 7.
- Kornblatt, Joyce Reiser. "The Remarkable Journey of Marco Stanley Fogg". *The New York Times* 19 marzo 1989.
<http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-moon.html>. Accedido 3.12.2010.
- Lago, Eduardo. "Entrevista: Paul Auster". *El País* 12 diciembre 2010.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Tea/Party/invento/clase/media/acomodada/durara/elpepicul/20101212elpepicul_1/Tes. Accedido 25.01.2011.
- LaHood, Marvin J. "Mr. *Vertigo*". *World Literature Today* 69: 2 (primavera 1995): 359.
- "La invención de la soledad". *Delibros* 29 diciembre 1990: 88.
- "La invención de la soledad". *El País (Libros)* 13 enero 1991: 11.
- "La música del azar". *Babelia (Libros)* 26 octubre 1991: 21.
- "La música del azar". *El Urogallo* diciembre 1991: 74.
- "La noche de Paul Auster". *El País* 17 marzo 1997.
http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/AUSTER_PAUL_ESCRITOR/ESPA/NA/CANAL_PLUS/Hoy/vuelve/noche/Paul/Auster/Canal/elpepirtv/19970317elpepirtv_20/Tes. Accedido 11.04.2011.

- La Prade, Douglas Edward. *Censura y recepción de Hemingway en España*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- Latorre, José María. "Mr. Vértigo". *Quimera* 138 (1995): 71.
- Lefebvre, Henri. *The production of space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Malden, MA: Blackwell, 1991.
- Lerate de Castro, Jesús. "The Apocalyptic Urban Landscape in Paul Auster's *In the Country of Last Things*". *Revista de Estudios Norteamericanos* 4 (1996): 121-7.
- . "La narrativa posmodernista de Paul Auster". *Quimera* 253 (2005): 21-7.
- "Libros del Año". *El Urogallo* (septiembre-octubre 1990): 110.
- Ll. B., M. "En Cartel". *La Vanguardia* 8 mayo 1998: 10.
- "Llega *Blue in the Face*, epílogo festivo de *Smoke* con invitados de lujo". *La Vanguardia* 22 diciembre 1995: 54.
- Llopert, Salvador. "Wayne Wang apuesta por el azar en *Smoke*". *La Vanguardia* 17 febrero 1995: 42.
- . "*Smoke*, una sinfonía de sentimientos entre las cuatro paredes de un estanco". *La Vanguardia* 10 noviembre 1995: 54.
- Linés, Esteban. "Entrevista a David Byrne, músico". *La Vanguardia* 15 febrero 1996: 42.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. Londres: Penguin, 1992.
- "Los mejores del año". *La Vanguardia* 24 diciembre 1993: 37.
- Louie, Elaine. "At Home With Paul Auster: Chance of a Lifetime". *The New York Times* 5 octubre 1995. <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-chance.html>. Accedido 03.12.2010.
- Loureiro, Aurelio. "El escritor desnudo". *Leer* (julio-agosto 1998): 86-7.
- Lui, Claire. "The Growing Cult of Paul Auster '69". *Columbia College Today* marzo-abril 2006. http://www.college.columbia.edu/cct_archive/mar_apr06/cover.php. Accedido 08.03.2011.
- Maccanti, Luis. *Hemingway and Spain*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1968.
- Mackean, Ian. "The Function of Comedy in the Plays of Samuel Beckett" (marzo 2008) <http://www.literature-study-online.com/essays/beckett-comedy.html>. Accedido 08.11.2010.
- Mallia, Joseph. "Paul Auster. Interview". *Bomb* 23 (primavera 1988). <http://bombsite.com/issues/23/articles/1062>. Accedido 19.10.2012.
- Mallon, Thomas. "Caught in the Waltz of Disasters". *The Washington Post* 6 septiembre 1992: 5.
- Manzano, Emilio. "Entrevista a Siri Hustvedt". *La Vanguardia* 9 marzo 1994: 40.
- Marías, Miguel. "Adaptación". *El Mundo (Esfera)* 26 noviembre 1995: 8.
- . "Cine local". *El Mundo (Esfera)* 24 febrero 1996: 56.
- Marinero, Manolo. "Las propiedades del tabaco". *El Mundo* 9 febrero 1996: 30.
- Martin, Clancy. "Love Crimes". *The New York Times* 15 noviembre 2009. http://www.nytimes.com/2009/11/15/books/review/Martin-t.html?_r=2. Accedido 19.01.2011.
- Martínez de Pisón, Javier. "El misterio de las emociones". *El Mundo (Babelia)* 6 mayo 1995: 2-3.
- Maslin, Janet. "Cigars and Conversation In the Course of Revelation". *The New York Times* 9 junio 1995. <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-smoke.html>. Accedido 10.12.2010.
- McConnell, Frank. "Flight of Fancy." *The Boston Globe* 31 julio 1994: 25-6.

- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres: Methuen, 1987.
- McNeil, Joanne. "A misstep in meta-fiction". *The Washington Times* 10 marzo 2007. <http://www.washingtontimes.com/news/2007/mar/10/20070310-105804-4025r/?page=1>. Accedido 20.01.2011.
- Menchén, Pedro. *Labios ensangrentados*. Madrid: Huelga y Fierro, 2002.
- Merwin, W. S. "Invisible Father". *The New York Times* 27 febrero 1983. <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-solitude.html>. Accedido 03.12.2010.
- Millás, Juan José. "Encuesta: lecturas para el verano". *La Vanguardia (Revista)* 28 julio 1995: 3.
- Minzesheimer, Bob. "Search for Solitude". *USA Today* 15 febrero 2006. http://www.usatoday.com/life/books/reviews/2006-02-15-brooklyn-follies_x.htm. Accedido 20.01.2011.
- Miró, Pilar. "Berlín irritante y aburrido". *El Mundo* 25 febrero 1995: 39.
- Montaigne, Michel de. *Apología de Raymond Sebond*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/febf17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_159.html#I_76. Accedido 15.01.2015.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat. *The Spirit of Laws*. Nueva York: Cosimo Classics, 2011.
- Mora Sena, María José y Rafael Portillo García. "Clásicos ingleses en español: el caso de Ben Jonson". *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996. 57-68.
- Moreno, Francisco. "Smoke, una baza segura". *El Mundo* 16 septiembre 1995: 90.
- . "Blue in the Face, la otra cara de Smoke". *El Mundo* 22 septiembre 1995: 90.
- Moret, Xavier. "La última generación de narradores estadounidenses desembarca durante dos meses en Barcelona". *El País* 15 abril 1990. http://www.elpais.com/articulo/cultura/AUSTER/PAUL/ESCRITOR/MCINERNEY/JAY/FORD/RICHARD/ESCRITOR/LURIE/ALISON/AMY/ESTADOS_UNIDOS/elpepicul/19900415elpepicul_2/Tes. Accedido 11.04.2011.
- "Mr. Vertigo". *El Urogallo* (julio-agosto 1995): 137-8.
- Mumford, Lewis. *The City in History*. Nueva York: Harcourt, 1961.
- Myers, Brian Reynolds. *A Reader's Manifesto: An Attack on the Growing Pretentiousness in American Literary Prose*. Nueva York: Melville House Publishing, 2002.
- Navarro, Justo. "La habitación cerrada". *Diario 16 (Libros)* 1 noviembre 1990: III.
- . "Deseo de realidades". *El País (Babelia)* 28 octubre 2006. http://elpais.com/diario/2006/10/28/babelia/1161992352_850215.html. Accedido 10.06.2015.
- Néspolo, Matías. "Sólo hay una razón para que Obama pierda las elecciones, su color de piel". *El Mundo* 7 octubre 2008: 47.
- Nesson, Nicholas. "Hand to Mouth". *The Boston Phoenix* 27 octubre 1997. http://www.bostonphoenix.com/archive/books/97/10/23/HAND_TO_MOUTH.html. Accedido 25.01.2011.
- "Novedades editoriales 1992". *El Mundo (Literatura)* 25 enero 1992: 5.
- Oates, Joyce Carol. "My Son, My Son!". *The New York Review of Books* 23 diciembre 2010. <http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/dec/23/my-son-my-son/>. Accedido 30.01.2011.

- Olson, Toby. "Metaphysical Mystery Tour". *The New York Times* 3 noviembre 1985. <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-city.html>. Accedido 3.12.2010.
- Osteen, Mark, "Phantoms of Liberty: The Secret Lives of *Leviathan*." *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (primavera 1994): 87.
- "El país de las últimas cosas". *ABC Literario* 24 diciembre 1989: XIV.
- "El país de las últimas cosas". *El País (Libros)* 11 febrero 1990: 11.
- "El país de las últimas cosas". *El Urogallo* (enero-febrero 1990): 81.
- Palacio, Javier. "Darse a la lectura". *La Vanguardia* 31 octubre 1995: 40.
- "Pasatiempos". *La Vanguardia* 10 diciembre 1999: 14.
- "Paul Auster gana el Premio Leteo 2009" *El Mundo* 9 diciembre 2009. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/09/cultura/1260381582.html>. Accedido 25.01.2011.
- Peacock, James. *Understading Paul Auster*. Columbia: University of South Carolina Press, 2010.
- Perales, Liz. "La esquina". *El Mundo (Esfera)* 4 febrero 1996: 59.
- Pita, Elena. "Ángel Corella". *El Mundo (La Revista)* 21 abril 1996: 64.
- Poe, Edgar Allan. *The Premature Burial*, 1844. https://archive.org/stream/ThePrematureBurial_894/ThePrematureBurialByEdgarAllanPoe#page/n0/mode/2up. Accedido 25.01.2015.
- Poulet, George. "Criticism and the Experience of Interiority". *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980: 41-9.
- Powell, Padgett. "The End Is Only Imaginary". *The New York Times* 17 mayo 1987. http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-country.html?_r=2. Accedido 3.12.2010.
- Powers, Katherine A. "Art and Money: Can this Marriage Be Saved?" *The Boston Globe (Books)* 23 noviembre 1997: 4.
- Prado, Benjamín. "La antorcha y el abismo". *Diario 16* 14 mayo 1992: VII.
- Praga, Inés. *Lewis Carroll en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1982.
- Pujals, Esteban. *Lord Byron en España y otros temas byronianos*. Madrid: Alhambra, 1982.
- Pujol, Carlos. "A salto de mata. Paul Auster". *ABC Literario* 8 mayo 1998: 20.
- Redel, Enrique. "La música del azar". *Revista Odisea* (marzo 2003): 13-5.
- "Ricard Vaccaro: 'L'obra és un homenatge als premiats i al Mediterrani'". *El Periódico* 21 mayo 2011. <http://www.elperiodico.cat/ca/noticias/societat/print-1013434.shtml>. Accedido 10.05.2015.
- Rico, Francisco. "Introducción". *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Rifaterre, Michel. "The Intertextual Unconscious". *Critical Inquiry* vol. 13, nº 2 (invierno 1987): 371-85.
- Rodríguez, Emma. "La vida no tiene argumento, pero sí coherencia". *El Mundo* 15 octubre 2009. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/15/cultura/1255619368.html>. Accedido 25.01.2011.
- Romeo Pescador, Félix. "Volver al mismo castillo". *Diario 16 (Libros)* 14 noviembre 1991: II.

- Roncero, Victoriano. "Introducción". *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Rosales, Emili. "El perro y el vagabundo". *La Vanguardia* 5 noviembre 1999: 1-2.
- S., J.C. "Pista de despegue: selección de poemas y ensayos (1970-1979)". *ABC Literario* 7 enero 1999: 23.
- Saladrigas, Robert. "Los orígenes de un artista joven". *La Vanguardia* 5 junio 1992: 3.
- . "Olor a azufre". *La Vanguardia* 17 septiembre 1993: 39.
- . "Las oscuridades del azar y la identidad". *La Vanguardia* 20 mayo 1994: 39.
- . "El vuelo de la inocencia." *La Vanguardia* 26 mayo 1995: 61.
- Saltzman, Arthur. "Leviathan: Post Hoc Harmonies". *Beyond the Red Notebook*. Ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 162-70.
- Samaniego, F. "Sophie Calle, el arte de fundir miradas". *El País* 13 diciembre 1996. http://www.elpais.com/articulo/cultura/CALLE/SOPHIE/Sophie/Calle/arte/fundir/miradas/elpepicul/19961213elpepicul_2/Tes. Accedido 11.04.2011.
- Sánchez Magro, Andrés. "La invención de la soledad". *Reseña* 216 (abril 1991): 34.
- . "Leviatán. El sueño americano de la libertad". *Reseña* 245 (diciembre 1993): 31.
- . "El cuaderno rojo". *Reseña* 253 (septiembre 1994): 43.
- Sánchez-Ostiz, Miguel. "La música del azar". *ABC Literario* 3 enero 1992: 15.
- Sánchez Pina, Francisco. "Las edades y un idiota". *La Vanguardia* 10 junio 1994: 50.
- Sanchís, Ima y Lluís Amigué. "3 preguntas a Paul Auster". *La Vanguardia (Revista)* 29 junio 1997: 16.
- . "A mayor gloria de mí mismo". *La Vanguardia (Revista)* 9 noviembre 1997: 18.
- Santoyo, Julio César. "Joyce, Ulysses, y España". *Papeles de Son Armadans* 197 (1972): 121-40.
- Sarrias, Cristóbal. "De soledades, silencios, y muertes". *Reseña* 207 (junio 1990): 47.
- Sartori, Beatrice. "William Hurt interpreta *Smoke*". *El Mundo* 14 septiembre 1995: 82.
- Schiff, Stephen. "Inward Gaze of a Private Eye". *The New York Times* 4 enero 1987. <http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-locked.html>. Accedido 3.12.2010.
- Scott, Joanna. "Levitate!". *Los Angeles Times* 31 julio 1994: 2.
- "Se despegó otra etiqueta". *Leer* 14 octubre 1988: 17.
- Seed, David, ed. *A Companion to Twentieth-Century United States Fiction*. Chichester, UK: Blackwell, 2010.
- Segers, Rien T. "An Interview with Hans Robert Jauss". *New Literary History* vol. 11, nº 1, Anniversary Issue: II (otoño 1979). <http://www.jstor.org/pss/468872>. Accedido 23.03.2011.
- Seibold, Douglas. "Fictional Obsessions: Paul Auster's Novel Coolly Pursues the Eerie Mysteries of Chance". *The Chicago Tribune* 4 noviembre 1990: 5.
- Shiloh, Ilana. *Paul Auster and Postmodern Quest: On the Road to Nowhere*. Nueva York: Peter Lang, 2002.
- Shulgasser, Barbara. "Lack of Script Stymies the Cast of *Blue in the Face*". *The Examiner San Francisco* 20 octubre 1995. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/e/a/1995/10/20/WEEKEND7082.dtl>. Accedido 10.07.2011.
- Siles, Jaime. "Desapariciones". *ABC Literario* 7 junio 1996: 9.
- "*Smoke*". *El País* 2 enero 1997. http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/Smoke/elpepirtv/19970102elpepirtv_8/Tes. Accedido 11.04.2011.

- Sòria, Josep M. "La gangrena". *La Vanguardia* 20 junio 1996: 25.
- Streitfeld, David. "Hand to Mouth". *The Washington Post* 28 septiembre 1997: 15.
- Strauss, Robert. "Money... and the Lack Thereof". *Los Angeles Times (Life & Style)* 12 septiembre 1997: 1.
- Swift, Graham. *Ever After*. London: Picador, 1992.
- Tebar, Juan. "Dichosas adaptaciones". *El Mundo (Esfera)* 2 marzo 1996: 49.
- Thoreau, Henry David. *Walden, or, Life in the Woods*.
<http://azeitao.files.wordpress.com/2007/05/walden.pdf>. Accedido 11.12.2011.
- Torreiro, M. "Otra vuelta de tuerca". *El País* 31 enero 1996.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/WANG/WAYNE/vuelta/tuerca/elpepicul/19960131elpepicul_1/Tes. Accedido 14.04.2011.
- Torres, Maruja. "La música del desfilar". *El País Semanal* 5 agosto 2003.
http://www.elpais.com/articulo/ultima/musica/desfilar/elpepiult/20030805elpepiult_2/Tes. Accedido 25.01.2011.
- Tubau, Iván. "Para cinefilos nicotínicos". *La Vanguardia* 15 noviembre 1995: 45.
- Urbano, Pilar. "Plaza de la Villa de París". *El Mundo* 6 febrero 1996: 13.
- Urdanibia, Iñaki. "Confusión de razones". *Egin* 30 mayo 1996: 32.
- Usandizaga, Aránzazu. "D. H. Lawrence en España". *Anuario de Filología* 3 (1977): 571-6.
- . "La maldad intrínseca de la especie humana". *La Vanguardia (Libros)* 1 noviembre 1991: 4-5.
- Vaill, Amanda. "Dueling Dualities". *The Chicago Tribune* 1 noviembre 1992.
[https://secure.pqarchiver.com/chicagotribune/access/24391922.html?FMT=FT&FMTS=ABS:FT&type=current&date=Nov+1%2C+1992&author=&pub=Chicago+Tribune+\(pre-1997+Fulltext\)&desc=Dueling+dualities+Paul+Auster%27s+new+tale+of+coincidence+and+chance](https://secure.pqarchiver.com/chicagotribune/access/24391922.html?FMT=FT&FMTS=ABS:FT&type=current&date=Nov+1%2C+1992&author=&pub=Chicago+Tribune+(pre-1997+Fulltext)&desc=Dueling+dualities+Paul+Auster%27s+new+tale+of+coincidence+and+chance). Accedido 09.07.2011.
- Valdeón Blanco, Julio. "Auster y Vila-Matas, confesiones literarias en la Gran Manzana". *El Mundo* 23 junio 2007: 72.
- Varvogli, Alikí. *The World that Is the Book. Paul Auster's Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001.
- Vidal-Folch, Ignacio. "Fantasmas. La ciudad de cristal. La habitación cerrada". *ABC Literario* 11 marzo 1989: VI.
- Vila-Sanjuán, Sergio. "Entrevista a Paul Auster, autor de *El palacio de la luna*". *La Vanguardia* 29 abril 1990: 63-4.
- . "Entrevista a Paul Auster, autor de *Leviatán*". *La Vanguardia* 26 septiembre 1993: 56.
- Vinciguerra, Thomas. "The 'Murderabilia' Market". *The New York Times* 4 junio 2011.
http://www.nytimes.com/2011/06/05/weekinreview/05murderabilia.html?_r=1&ref=theodorejkaczynski. Accedido 21.09.2011.
- Vitello, Paul. "Patrick C. Fischer, Early Unabomber Target, Is Dead at 75". *The New York Times* 31 agosto 2011.
http://www.nytimes.com/2011/08/31/us/31fischer.html?_r=1&scp=1&sq=unabomber&st=cse. Accedido 21.09.2011.
- Walker, Gerald. "A Writer's Revenge". *The Chicago Tribune (Books)* 12 octubre 1997: 6.
- Weil, Simone. *Echar raíces*. Madrid: Trotta, 2014.

- Wilmington, Michael. "Familiar Faces Abound in Delightful, Improvised *Blue*". *The Chicago Tribune* 20 octubre 1995.
[https://secure.pqarchiver.com/chicagotribune/access/20596130.html?FMT=FT&FMTS=ABS:FT&type=current&date=Oct+20%2C+1995&author=Michael+Wilmington%2C+Tribune+movie+critic&pub=Chicago+Tribune+\(pre-1997+Fulltext\)&desc=FAMILIAR+FACES+ABOUND+IN+DELIGHTFUL%2C+IMPROVISED+%60BLUE%27](https://secure.pqarchiver.com/chicagotribune/access/20596130.html?FMT=FT&FMTS=ABS:FT&type=current&date=Oct+20%2C+1995&author=Michael+Wilmington%2C+Tribune+movie+critic&pub=Chicago+Tribune+(pre-1997+Fulltext)&desc=FAMILIAR+FACES+ABOUND+IN+DELIGHTFUL%2C+IMPROVISED+%60BLUE%27). Accedido 10.07.2011.
- Wimsatt, William K. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1954.
- Wood, James. "Shallow Graves. The novels of Paul Auster". *The New Yorker* 30 noviembre 2009.
http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2009/11/30/091130crbo_books_wood?currentPage=all. Accedido 11.11.2010.
- Wood, Michael. "Paul Auster. The Art of Fiction". *The Paris Review* 167 (otoño 2003).
<http://www.theparisreview.org/interviews/121/the-art-of-fiction-no-178-paul-auster>. Accedido 30.09.2011.
- Woods, Tim. "*The Music of Chance: Aleatorical (Dis)harmonies Within 'The City of the World'*". *Beyond the Red Notebook*. Ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 143-61.
- "Y el mundo (bueno medio mundo) en Barcelona". *Quimera* 100 (1990): 5.
- Yardley, Jonathan. "Above the Fruited Plain". *The Washington Post* 28 agosto 1994: 3.
- . "A Critic's Year: A Look Back With Pleasure". *The Washington Post* 4 diciembre 1994: 3.
- Yolis, Yvonne. "Entrevista a Alejandro Chomski, director". *Cómo hacer cine* 29 agosto 2003. http://comohacercine.com/articulo.php?id_art=334&id_cat=2. Accedido 10.05.2015.
- Zabalbeascoa, Anaxu. "Entrevista a Paul Auster." *La Vanguardia* 14 mayo 1995: 69-70.
- Zarandona, Juan Miguel. *La recepción de Alfred Lord Tennyson en España: traductores y traducciones artúricas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007.
- Zicolsky, John. "The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory". *Critique* 39 (1998): 195-206.

Anexo I: Cronología de Paul Auster.

	Estados Unidos	España
1947	Nace en New Ark, NJ	
1970	BA y MA en Inglés en La Universidad de Columbia	
1971	Vive en París	
1972	<i>A Little Anthology of Surrealists Poems</i>	
1973	<i>Living Hand Fits and Starts, Selected Poems of Jacques Dupin</i>	
1974	Vuelve a Nueva York <i>Unearth</i>	
1975	Ingram Merrill Foundation Grant for Poetry	
1976	Vive en Canadá y California <i>Wall Writing The Unhinhabited: Selected Poems of André du Bouchet</i>	
1977	<i>Effigies Fragments from Cold Jean-Paul Sartre: Life/Situations</i>	
1978	Columbia-PEN Translation Center Award Creative Artists Public Service (CAPS) Grant for Poetry	
1979	NEA Literary Fellowship for Poetry	
1980	<i>Facing the Music White Spaces</i>	
1982	<i>The Art of Hunger The Invention of Solitude The Random House Book of 20th Century French Poetry Squeeze Play</i>	
1983	<i>The Notebooks of Joseph Joubert: A Selection Stéphane Mallarmé: A Tomb for Anatole</i>	
1984	Ingram Merrill Foundation Grant for Prose	
1985	<i>City of Glass</i> Nominación, Edgar Award (<i>City of Glass</i>) NEA Literary Fellowship for Prose	
1986	<i>Ghosts</i>	

	<i>The Locked Room</i> <i>Joan Miró: Selected Writings and Interviews</i>	
1987	<i>The New York Trilogy</i> <i>In the Country of Last Things</i>	
1988	<i>Disappearances: Selected Poems</i>	<i>La ciudad de cristal</i> (Júcar) <i>Fantasma</i> (Júcar)
1989	<i>Moon Palace</i>	<i>La habitación cerrada</i> (Júcar) <i>El país de las últimas cosas</i> (Edhasa)
1990	<i>Ground Work</i> <i>The Music of Chance</i> American Academy and Institute of Arts and Letters: Morton Dauwen Zabel Award Lire Award (<i>Moon Palace</i>)	<i>El palacio de la luna</i> (Anagrama) <i>La invención de la soledad</i> (Edhasa) Viaje a Barcelona
1991	Nominado, PEN/Faulkner Award (<i>The Music of Chance</i>)	<i>La trilogía de Nueva York</i> (Júcar) <i>La música del azar</i> (Anagrama) <i>La trilogía de Nova York</i> (catalán, Proa)
1992	Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres Award <i>Leviathan</i> <i>Auggie Wren's Christmas Story</i> <i>Selected Poems of Jacques Dupin</i> <i>Selected Poems of René Char</i> <i>The Art of Hunger</i>	<i>La música de l'atzar</i> (catalán, Edicions 62) <i>El arte del hambre</i> (Edhasa)
1993	<i>The Music of Chance</i> (película) <i>Autobiography of the Eye</i> Prix Medicis Étranger (<i>Leviathan</i>)	<i>Leviatán</i> (Anagrama)
1994	<i>Mr. Vertigo</i> <i>Smoke</i> <i>Blue in the Face</i>	<i>El cuaderno rojo</i> (Anagrama) <i>Desaparicions</i> (edición bilingüe inglés-catalán, Pagés)
1995		<i>Mr. Vértigo</i> (Anagrama) <i>Smoke</i> <i>Blue in the Face</i> <i>Smoke & Blue in the Face</i> (castellano, Anagrama)
1996		<i>Desapariciones</i> (Pre-textos)
1997	<i>Hand to Mouth</i>	<i>A salto de mata: crónica de un fracaso precoz</i> (Anagrama) <i>Cuidad de cristal</i> (cómic, La Cúpula)
1998	<i>Lulu on the Bridge</i>	<i>Lulu on the Bridge</i> <i>Pista de despegue. Poemas y ensayos 1970-1979</i> (Anagrama)

Anexo II: Lista de prensa consultada.

Publicaciones norteamericanas (en formato digital):

Austin American Statesman
Blogcritics.org
Cleveand.com
Columbia College Today
Christian Science Monitor
Huffington Post
Los Angeles Times
National Post
New York Sun
NPR (National Public Radio)
Pittsburgh Post Gazette
PlayBackSTL
PopMatters.com
San Francisco Chronicle
Seattle Weekly
The Baltimore Evening Sun
The Boston Globe
The Boston Phoenix
The Chicago Tribune
The Jewish Journal
The L Magazine
The New York Observer
The New York Review of Books
The New York Times
The New Yorker
The Seattle Times
The Wall Street Journal
The Washington Post
The Washington Times
TrueSlant
USA Today
Washington City Paper
World Literature Today

Publicaciones españolas (en formato digital e impreso):

ABC
ABC Cultural
Ajoblanco
Antropos
Archipiélago
Clarín
Cuadernos Hispanoamericanos

Delibros
Diario 16
Diario de Ibiza
Diario de Sevilla
Egin
El Alcázar
El Ciervo
El Correo de Andalucía
El Correo del Pueblo Vasco
El Correo Español
El Cultural
El Diario Montañes
El Diario Vasco
El Mundo
El País
El Periódico
El Periódico de Aragón
El Urogallo
elcultural.es
Heraldo (Aragón)
La Página
La Razón
La Revista
La Vanguardia
La Voz
La Voz de Galicia
lasprovincias.es
Leer
Los Cuadernos del Norte
Norte de Castilla
Público
Pueblo
Quimera
Reseña
revistadeletras.net
Saber Leer
Sibila
Signatura
Taifa
Turia
Ya

