

**“DON QUIJOTE VISITA NUEVA YORK”:
INTERPRETANDO EL *QUIJOTE* EN *CITY OF GLASS*, DE
PAUL AUSTER**

Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO
Universidad de Castilla-La Mancha

“In my opinion, Don Quixote was conducting an experiment [...] Would it be possible, he wondered, to stand up before the world and with the utmost conviction spew out lies and nonsense? [...] [T]o what extent would people tolerate blasphemies if they gave them amusement? [...] [T]hat’s finally all anyone want out of a book – to be amused.”

Paul Auster, *City of Glass*.

La notable fama internacional que alcanzó *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* tuvo sus primeros efectos sobre la literatura en lengua inglesa aproximadamente un siglo más tarde, y contribuyó a desarrollar la narrativa en prosa del XVIII inglés. Cuando, ya cerca del ecuador del siglo, Henry Fielding publicó su segunda novela, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his friend Mr Abraham Adams* (1742), añadió al título la frase “Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote”, reconociendo de este modo la influencia de la obra cumbre de Cervantes en estas primeras etapas de la trayectoria de la novela moderna en lengua inglesa.

Para Fielding, escribir “a la manera de Cervantes” implicaba, en primer lugar, imitar el tono irónico y de complicidad con el lector del *Quijote*, y después, repetir una posición paródica con respecto a obras anteriores. Si Cervantes había escogido en el *Quijote* las novelas de caballerías como objetivo de su campaña crítica, Fielding amplió los blancos de su acometida. Por un lado, *Joseph Andrews* arremetía contra un tipo de novelas en las que supuestamente se contaba la verdadera historia de la “vida y aventuras” del protagonista —obsérvese el título completo de la novela—, estableciendo una línea narrativa lógica y coherente en busca de un sentido único y verosímil que explicara la historia personal del personaje principal y que actuara a modo de justificación vital, elemento posiblemente heredado del antecedente más inmediato de dicho tipo de narraciones: la picaresca española. El ejemplo más representativo de este tipo de novela es posiblemente *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, que narra las peripecias de una ladrona y prostituta inglesa (Moll) desde su nacimiento en la cárcel londinense de Newgate hasta su asentamiento definitivo como honrada propietaria de una plantación en las colonias de Norteamérica.

El otro tipo de novela que recibe el ataque paródico de Fielding podría definirse como novela sentimental, y está representada por la famosísima obra de Samuel Richardson, *Pamela* (1740), una novela epistolar donde la protagonista va vertiendo sus recatados sentimientos íntimos a través de una serie de cartas donde se supone que Pamela no oculta la “verdad”. Fielding publicó su versión burlesca, *Shamela*, un año después, utilizando el tono irónico para desmontar tanto las convenciones sociales impuestas sobre las relaciones amorosas como las convenciones literarias según las cuales el lector de dichas cartas “íntimas” debía aceptar su verosimilitud. Un similar interés por destapar la naturaleza necesariamente artificiosa de la ficción había impulsado a Cervantes a escribir el *Quijote*.

Junto con la adopción del tono satírico y burlesco, que según Anthony Close constituía la base de la interpretación más aceptada del *Quijote* en el siglo XVIII¹, el reconocimiento de la artificiosidad de la narración y la crítica reflexiva de la literatura anterior forman el denominador común de las intenciones

¹ Véase Anthony Close: “Las interpretaciones del *Quijote*”. Este artículo, junto con los de Edward Riley y Fernando Lázaro Carreter que se mencionan más adelante, se encuentran en la introducción de: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Circulo/Galaxia Gutenberg, 2004. Close afirma que hasta el movimiento romántico

de Fielding cuando se propuso escribir “imitando la manera de Cervantes”. El autor español, por su parte, en el prólogo de la primera parte del *Quijote* había declarado querer desenmascarar los “fabulosos disparates” de las novelas de caballerías y, poniendo las palabras en boca de un supuesto amigo, había escrito “pues esta vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías” (cf. Cervantes, I/Prólogo/págs. 17-18)². Don Quijote, en su locura, había querido imponer la ficción caballeresca sobre la seca y escueta geografía de La Mancha en particular y de España en general; el contraste entre la necesaria idealización de la imaginación literaria y la desnuda contemplación de la realidad se convierten en un tema dentro de la ficción cervantina.

De este modo, escribir “a la manera de Cervantes” supone no sólo la tematización de la diferencia entre realidad y ficción dentro de la misma obra literaria, sino al mismo tiempo, cierto grado de reflexión sobre las cualidades y límites de la narración y de la escritura misma. Esta (auto)reflexión estaba ya implícita en el *Quijote*, según Edward Riley, quien cree encontrar su origen en una postura (auto)crítica del autor³. Este hispanista llega incluso a afirmar: “El *Quijote* llega como culminación de más de un siglo de experimentación —sin paralelo en la Europa de entonces— en el campo novelístico. Cervantes es uno de los más asiduos en la experimentación, según vemos en la variedad de sus escritos” (Riley, op. cit., pág. CXLIV).

De hecho, esta preocupación por la (auto)reflexión y la experimentación narrativa fue muy posiblemente la causa de que, después de un siglo de escasa

no cambió esta interpretación dominante del *Quijote* como libro satírico y burlesco: “Entre estos [de los románticos] juicios y los característicos del siglo XVIII media una distancia inmensa. Ya no se califica al *Quijote* de ‘épica burlesca’ (Vicente de los Ríos), ni de ‘sátira contra el entusiasmo y el extremismo’ (lugar común compartido por Voltaire, D’Alembert, el Doctor Johnson, Fielding y el alemán Bertuch en su traducción del *Quijote* de 1775).” (Close, op. cit., pág. CLXXII).

² Las citas del *Quijote* que aparecen en este trabajo pertenecen a la siguiente edición: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998. El formato de las referencias será el que puede observarse en esta primera cita: en primer lugar un número romano indicará si pertenecen a la primera o a la segunda parte (I o II), después se indicará el capítulo y finalmente, la(s) página(s).

³ Cf. Edward Riley: “Cervantes: Teoría literaria”. En: M. de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004, págs. CXLIV-CLIX.

atención literaria y crítica en Inglaterra (cf. Close, op. cit., pág. CLXVIII), Fielding recurriera de una manera tan evidente a la obra de Cervantes. Dicha línea experimental —que, por otra parte, no podía ser general, ya que las parodias deben necesariamente referirse a obras que se consideran “serias”— culmina con la publicación en 1760 de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, una novela de Lawrence Sterne que Close describe como “una interpretación audazmente innovadora del *Quijote*, que tendrá que esperar hasta el siglo XX para su formulación” (cf. Close, op. cit., pág. CLXIX). Repleta de alusiones de complicidad con el lector, de digresiones, de frases sin terminar, de saltos narrativos y líneas que separan el texto, e incluso de páginas en blanco, el narrador de *Tristram Shandy* intenta contar la historia de su vida desde el principio —del mismo modo se había hecho, por ejemplo, en novelas como *Moll Flanders*—, pero debido a la complejidad de los acontecimientos del día de su nacimiento y a las necesarias explicaciones sobre los diversos personajes, la novela termina, irónicamente, antes de que el narrador llegue a nacer. Da la impresión de que cualquier intento de narración lógica y coherente es imposible. Según Close, Cervantes ya utiliza en el *Quijote*, aunque de manera menos extrema, trucos narrativos similares para llamar la atención del lector o establecer la distancia irónica con lo que ocurre en la ficción (Close, op. cit., pág. CLXVIII). Narrar “a la manera de Cervantes”, por tanto, implica una actitud determinada por parte del autor (o narrador), y también por parte del lector, que debe participar del juego en que se convierte la ficción de una manera cómplice y con una postura burlesca similar. Esta actitud cómplice y lúdica del autor o narrador utilizada por Cervantes, y por Fielding y Sterne un siglo más tarde, contribuye de manera significativa a la profundización de la novela como género en ambas tradiciones⁴.

⁴ El siglo XVIII inglés fue testigo de la consolidación de la novela en lengua inglesa, dejando el terreno expedito para las narraciones “clásicas” del siglo XIX (Dickens, Austen, Conrad). Por otro lado, Lázaro Carreter no ve inconveniente en afirmar que el *Quijote* ejerce una decisiva influencia sobre el desarrollo de la novela moderna en general, al promover la independencia de los personajes y lo que Bajtin denominó polifonía de la novela, superando de este modo las convenciones medievales y colocando la narrativa en prosa a disposición de las nuevas cultura y estética renacentistas. (F. Lázaro Carreter: “Las voces del *Quijote*”. En: M. de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2004, págs. XXIII-XXV).

Este breve repaso de la influencia del *Quijote* en la narrativa dieciochesca inglesa sirve para exponer tres ideas que hay que tener en cuenta a la hora de explicar la presencia de la novela de Cervantes en el postmodernismo en general y en la narrativa de Paul Auster en particular. En primer lugar, es preciso señalar que la reflexión sobre la narración no es exclusiva de la época postmodernista, ya que jugó un papel fundamental en los orígenes y desarrollo de la narración en prosa —incluido el *Quijote*, como se ha dicho—, de tal modo que puede considerarse inherente a ella, a pesar de que el posterior desarrollo de las convenciones realistas en el siglo XIX pareciera difuminar su importancia. En segundo lugar, el hecho de que Auster (o John Barth) recurran al *Quijote* no es un acontecimiento exclusivo de la narrativa postmodernista norteamericana. La presencia de la novela de Cervantes en la tradición inglesa es más antigua, y se extiende también a la narrativa norteamericana del siglo XIX —donde tal vez las convenciones del realismo se asentaron con menos fuerza—, como muestra Cristina Garrigós en un excelente trabajo que analiza, entre otros elementos, la presencia del *Quijote* en John Barth⁵. Según Garrigós, la figura de don Quijote está presente de diversas formas en la obra de autores tan significativos como Herman Melville, Mark Twain y William Faulkner. Al pertenecer este último autor al siglo XX y a la estética modernista (movimiento inmediatamente anterior al postmodernismo), la influencia del *Quijote* en la literatura en lengua inglesa parece más bien una constante y no una excepción. Y en tercer lugar, esta somera exposición de la influencia de Cervantes en el siglo XVIII inglés resume los motivos fundamentales por lo que el *Quijote* ha atraído la atención de Auster (y de Barth): esencialmente, debido a la búsqueda de una similar actitud de complicidad entre autor y el lector, así como a una predisposición al juego con los materiales de la ficción. En definitiva, lo que aquí se ha denominado actitud cómplice y lúdica del autor frente a la ficción. Según C. Garrigós, “la figura del autor está muy presente en toda la obra de Barth, así como la del lector [...] Barth postula en sus novelas y cuentos un lector cómplice que

⁵ Cristina Garrigós González: *John Barth: un autor en busca de cuatro personajes*. León: Universidad de León, 2000. Aunque el presente artículo no se centra en la narrativa de Barth, resulta interesante tener en cuenta el trabajo de Garrigós, ya que, como autores considerados postmodernistas, Barth y Auster comparten criterios similares a la hora de utilizar la obra cumbre de Cervantes.

debe estar familiarizado con la tradición literaria, para comprender y hacerse partícipe del juego subversivo al que el autor le somete” (Garrigós González, op. cit., pág. 8). Algo similar, como veremos, puede afirmarse de Auster.

Si este tipo de autor explícito y cómplice es considerado característico del postmodernismo, no lo es menos del *Quijote*. Tal vez el ejemplo más evidente sea la intromisión de Cervantes en el capítulo IX de la primera parte, donde su voz como autor se introduce en la ficción para comentar cómo encontró el manuscrito que narra la historia y cuya traducción está supuestamente utilizando. La interpelación al lector es directa, así como la petición de complicidad: “Digo, pues, que por estos y otros muchos respetos es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y la diligencia que puse en buscar el fin de esta agradable historia” (Cervantes, I/cap. IX/pág. 107, cursivas mías).

Este lector cómplice, sin embargo, debe estar familiarizado con la tradición literaria, para ser capaz de entender los juegos y las referencias que el autor postmodernista va a proponer dentro de su obra. Del mismo modo, el lector del *Quijote* debe poseer conocimientos más o menos profundos de lo que ocurre en los libros de caballerías si aspira a captar los comentarios críticos o referencias más directas. Este tipo de alusiones a textos anteriores se conoce en términos postmodernistas como “intertextualidad”, aunque ni sobre el término ni sobre su definición exacta existe unanimidad (cf. Garrigós González, op. cit., págs. 17-47). En el caso de Auster, la novela *City of Glass* que aquí se va a analizar utiliza el género detectivesco con una intención paródica similar a la de Cervantes con los libros de caballerías.

No obstante, lo dicho hasta ahora no implica en ningún caso una lectura postmodernista del *Quijote*, interpretación de la que, por otro lado, desconfía Close y de la cual afirma ser la causa principal de la separación entre los cervantistas europeos y los norteamericanos, dispuestos estos últimos a aplicar las nuevas teorías a la obra de Cervantes (cf. Close, op. cit., págs. CLXXXVII-CLXXXVIII). Tal lectura sería arriesgada, primero, por la distancia temporal y segundo, porque tampoco existe una definición clara y unánime del postmodernismo. Por el contrario, resulta relativamente sencillo reconocer las técnicas utilizadas por los autores denominados postmodernistas, como afirma Garrigós: “Es difícil definir el postmodernismo, pero no lo es identificar un texto postmodernista” (Garrigós González, op. cit., pág. 5).

Lo que atrae la atención de Paul Auster hasta el punto de incluir un breve ensayo sobre el *Quijote* en *City of Glass* es precisamente el uso por parte de Cervantes de técnicas asociadas a la actitud cómplice y lúdica del autor, así como la utilización de materiales literarios pertenecientes a otros géneros, y sobre todo, la confusión entre ficción y realidad que es esencial en el *Quijote*. En *City of Glass*, Auster utiliza el género detectivesco con una intención subversiva, y, al igual que la obra cumbre de Cervantes, plantea dentro de la misma ficción diversas cuestiones sobre la naturaleza de la narración, la relación entre realidad y ficción y los vínculos entre autor y texto.

Aparte de las diversas alusiones al *Quijote* desperdigadas por las novelas de Paul Auster —por ejemplo, en *Moon Palace* (1989), donde el narrador, M. S. Fogg, afirma que el *Quijote* es una de sus novelas favoritas⁶—, es en *City of Glass* (1985) donde se encuentra la referencia más extensa a la novela de Cervantes: dos de sus personajes establecen un diálogo de naturaleza crítica, donde propone una interpretación a los complejos juegos y relaciones entre Cervantes, Benengeli, don Quijote y el texto mismo. Por esta razón, el siguiente análisis se centra en la primera novela de *The New York Trilogy* (1987)⁷.

City of Glass comienza cuando un escritor de novelas de detectives, Daniel Quinn, acepta un trabajo como investigador a consecuencia de un error de la persona que lo contrata, quien en realidad busca a un tal Paul Auster, detective. Quinn se hace pasar por él, creyendo poder desentrañar el misterio que se le presenta, de la misma manera que lo hace en su obra, que firma con el pseudónimo “William Wilson” y protagoniza su personaje-detective Max

⁶ La cita concreta se enmarca dentro de una conversación sobre literatura entre el narrador, M. S. Fogg, y un tal Barber, amigo suyo: “we spent more than an hour enumerating our preferences in very area of life we could think of: our favorite novels, our favorite foods, our favorite ballplayer [...] I said *Don Quijote*, Barber said *Tom Jones*” (P. Auster: *Moon Palace*. Londres: Penguin, 1989, pág. 290). Resulta curioso que *Tom Jones* (1749) sea una novela escrita por Henry Fielding, el autor de *Joseph Andrews* mencionado anteriormente. Este tipo de juegos donde las referencias entre escritores se cruzan en todas direcciones es muy del gusto de los autores postmodernistas.

⁷ *The New York Trilogy* está compuesta, además de *City of Glass*, por *Ghosts* (1986) y *The Locked Room* (1986). Las tres novelas comparten la ambientación en el género detectivesco, pero la lectura del *Quijote* sólo aparece en la primera. En este trabajo se ha utilizado el volumen completo de la trilogía y las citas provienen de la edición de bolsillo de Faber & Faber (1988).

Work⁸. Quinn piensa que su conocimiento del mundo criminal proveniente de los libros le permitirá enfrentarse con la vida real y “desfacer entuertos”: “Like most people, Quinn knew almost nothing about crime. He had never murdered anyone, had never stolen anything, and he did not know anyone who had [...] Whatever he knew about these things he had learned from books, films and newspapers” (cf. P. Auster: *City of Glass*. Londres: Faber & Faber, 1988, págs. 7). Al igual que don Quijote, Quinn inicia su misión y sale a las calles de la Nueva York real, diferente de la que tenía en su mente (fruto de la ilusión, de ahí tal vez el título de la novela, “Ciudad de cristal”), de la misma manera que *La Mancha* se hace diferente a los ojos de don Quijote: “New York was the nowhere he had built around himself, and he realized he had no intention of ever leaving it again” (cf. Auster, 1988, op. cit., pág. 4).

Sin embargo, a medida que avanza en la investigación, Quinn se da cuenta de que es incapaz de resolver lo que en principio parecía un misterio, y la trama detectivesca se diluye poco a poco hasta no llegar a conclusión alguna. De hecho, episodios como el seguimiento de Peter Stillman, Sr., terminan por ser algo secundario e incomprensible, que parece alejar la atención de lo que sucede en la novela. Incluso muere el protagonista (que hace las funciones del detective), y su historia, escrita en un enigmático cuaderno rojo será editada después por un “amigo de Auster”, quien no se presenta al lector. Esta falta de misterio central en una novela que supuestamente sigue las convenciones del género de detectives es lo que ha llevado a M. Sorapure a calificarla como “anti-detective fiction”⁹ (1995: 72). En su formulación clásica — pensemos en Sherlock Holmes o Hercule Poirot— la novela de detectives presenta un misterio como línea central de la narración. El delito implica la ruptura del orden social y del orden racional de la realidad, por lo que la intervención del detective sirve para restablecer dicho orden mediante sus poderosas capacidades analíticas y deductivas. Con la resolución y explicación del crimen, todo vuelve a la normali-

⁸ William Wilson es el título de un relato breve de E. A. Poe, cuyo tema principal es el tema del doble. La palabra “work” del apellido de Max puede traducirse como “obra”, en el sentido de “obra literaria”.

⁹ Madeleine Sorapure: “The Detective and the Author: *City of Glass*”. En: Dennis Barone (ed.): *Beyond the Red Notebook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pág. 72.

dad. *City of Glass*, por el contrario, no presenta conclusión alguna, ni siquiera un misterio, de tal forma que se puede afirmar que la novela es la antítesis del género, al igual que el *Quijote* es una visión subversiva de los libros de caballerías.

En realidad el misterio, o lo que es lo mismo, la ruptura del orden vigente, se sitúa en otro lugar. Existe una complicación que rodea a la identidad del protagonista, Daniel Quinn, cuya identidad se divide también entre su pseudónimo y su personaje. La narración comienza cuando Quinn se hace pasar por el detective llamado Paul Auster, aunque a lo largo de la novela tiene diversos encuentros con otro personaje, de nombre también Paul Auster, pero escritor de profesión. Esto provoca una sucesión de personajes que tienen personalidades divididas y que actúan en la ficción como escritores y detectives al mismo tiempo, como ha señalado Sorapure (Sorapure, op. cit., pág. 72), cuya interpretación de esta conexión entre detectives y autores se basa en la equivalencia entre el desarrollo de la trama del misterio y la construcción de una trama narrativa en general. De este modo, detective y autor son los elementos que garantizan la solidez de la trama (Sorapure, op. cit., pág. 72). Es posible afirmar, por tanto, que la solución del misterio equivale a la validación de la narración para explicar la realidad, y que la presencia del detective implica que el autor puede controlar la ficción. Sin embargo, en *City of Glass* falta dicho misterio central; la multiplicación del número de personajes simultáneamente autores y detectives —y de personajes creados por otros personajes— genera dudas sobre el concepto de autoría. El guiño narrativo de Auster, que incluye en la ficción a un detective y escritor que comparten nombre con él, no sólo genera una compleja visión de la figura del autor, sino que además emula a Cervantes, quien también aparece como personaje dentro de su propia ficción —aunque no como caballero andante— cuando, en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, el barbero encuentra un ejemplar de *La Galatea*, y el cura afirma: “Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, 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” (Cervantes, I/cap. VI/pág. 86).

El diálogo entre Auster (personaje) y Quinn sobre el *Quijote* se asemeja a una pista útil para desentrañar el misterio literario de *City of Glass*, con su complicado desdoblamiento de detectives/autores, al tiempo que sirve de crítica literaria. El personaje Auster afirma recelar de la presentación de la

novela que hace Cervantes, según la cual él es únicamente el editor de una historia en árabe redactada por Cide Hamete Benengeli, y propone una nueva interpretación¹⁰:

“Don Quixote, in my view, was not really mad. He only pretended to be. In fact, he orchestrated the whole thing himself. [...] he knows beforehand that [a] chronicler exists. And who else is it but Sancho Panza, the faithful squire whom Don Quixote has chosen for this purpose? In the same way, he chose the three others to play the roles he destined for them. It was Don Quixote who engineered the Benengeli quartet. And not only did he select the authors, it was probably he who translated the Arabic manuscript back into Spanish.”¹¹

De acuerdo con esto, el personaje Auster cree que es don Quijote quien controla la narración de su propia historia, con Sancho como testigo, el cura y el barbero como escritores y Sansón Carrasco como traductor al árabe; don Quijote mismo sería quien traduce de nuevo al español para Miguel de Cervantes. De este modo, este fragmento serviría no sólo para aportar una nueva interpretación al truco narrativo y al juego de Cervantes sobre su propia autoría, sino que al mismo tiempo es posible pensar que el diálogo proporciona una interpretación de la propia *City of Glass*, según la cual esta novela y el *Quijote* compartirían una organización similar con respecto a las posiciones del autor, del narrador y de los personajes: Cervantes y Auster estarían colocados como autores “reales” que editan la historia, don Quijote y Daniel Quinn (nótese la coincidencia de iniciales¹²) serían los protagonistas que dirigen su propia

¹⁰ Aunque Auster no lo menciona en su diálogo sobre el *Quijote*, es preciso recordar que Cervantes se contradice a sí mismo porque, si bien afirma que la historia la encontró escrita en árabe (cf. Cervantes, I/cap. IX), en el prólogo había llamado a su libro “hijo del entendimiento” (Cervantes, I/Prólogo/pág. 9), y se pregunta: “Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno [...]?” (Cervantes, I/Prólogo/pág. 9).

¹¹ Cf. Auster, 1988, op. cit., pág. 99.

¹² La coincidencia de las iniciales se comenta de manera explícita en la ficción. El desconocido narrador nos dice: “He [Quinn] thought through the question of why Don Quixote had not simply wanted to write books like the ones he loved – instead of living out their adventures. He wondered why he had the same initials as Don Quixote.” (Auster, 1988, op. cit., pág. 129).

historia y hacen que sus amigos —Sancho, el cura, el barbero y Sansón por un lado, y el narrador que encuentra el manuscrito de Quinn y que es “amigo de Auster” por otra— compongan la narración¹³.

Se daría de este modo la paradoja de que *City of Glass* aporta una lectura del Quijote a través de la cual, al mismo tiempo, se puede interpretar *City of Glass*. El hecho de que el narrador de *City of Glass* sea un supuesto “amigo de Auster”, que encuentra el manuscrito en un cuaderno rojo, no hace sino acrecentar esa similitud. Por otra parte, dicha lectura no difiere en exceso de la que C. Garrigós propone para explicar la presencia de don Quijote en la novela de John Barth, *The Tidewater Tales* (1987): “Barth como autor crea a Peter Sagamore, que escribe la historia de don Quijote, que es a su vez personaje de la historia que escribe Cide Hamete Benengeli, quien es a su vez el escritor que se imagina Miguel de Cervantes” (Garrigós González, op. cit., pág. 162).

Este tipo de reflexión especular de la personalidad de autor no sólo estaría en consonancia con la confusión que rodea a la identidad de los personajes/detectives/autores, sino que se suma a una serie de elementos que reflejan esta actitud cómplice y lúdica que como autores comparten Cervantes y Auster —y que es también evidente en Fielding, Sterne y Barth—: el juego con la ficción y con el lector, la utilización paródica de género, la crítica literaria dentro de la ficción, la mezcla entre personajes reales e imaginarios, la confusión entre realidad y ficción y la reflexión sobre la naturaleza de la narración misma.

La aproximación desenfadada e irónica de Cervantes a la ficción y a lo que ésta representa para las relaciones humanas resume, en definitiva, la postura de Auster, quien también aspira a utilizar la narración como forma de entretenimiento, reflexión y comunicación típicamente humana, como se deduce del extracto de *City of Glass* citado al principio de este trabajo. Es posible, por tanto, que para la mentalidad postmodernista actual, los desvaríos de don Quijote sean comparables a los de autores como Auster y funcionen como experimentos para divertir al lector contando bromas, disparates y hermosas locuras que, al igual que las del personaje inmortal de Cervantes, sigan siendo inspiradoras para la humanidad.

¹³ C. Garrigós presenta esta estructura en una tabla gráfica donde las equivalencias se hacen más evidentes (Garrigós González, op. cit., pág. 140).

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTER, Paul: *The New York Trilogy*. Londres: Faber & Faber, 1988.
- : *Moon Palace*. Londres: Penguin, 1989.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.
- CLOSE, Anthony: “Las interpretaciones del *Quijote*”. En: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.
- GARRIGÓS GONZÁLEZ, Cristina: *John Barth: Un autor en busca de cuatro personajes*. León: Universidad de León, 2000.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: “Las voces del *Quijote*”. En: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.
- RILEY, Edward: “Cervantes: Teoría literaria”. En: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.
- SORAPURE, Madeleine: “The Detective and the Author: *City of Glass*”. En: Dennis Barone (ed.): *Beyond the Red Notebook*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1995.