

LO URBANO Y SU RELACIÓN CON LA IDENTIDAD EN *TRILOGÍA DE NUEVA YORK*
DE PAUL AUSTER

ÁNGELA MARÍA PÉREZ PARRA

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
SANTIAGO DE CALI
2013

Lo urbano y su relación con la identidad en *Trilogía De Nueva York* de Paul Auster

Ángela María Pérez Parra

Monografía de Grado para optar al título de Licenciada en Literatura

Director
Edgar Collazos

Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Escuela de Estudios Literarios
Santiago de Cali
2013

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo representó un gran reto, y poder alcanzarlo me llena de orgullo; pero es necesario agradecer a aquellas personas que aportaron significativamente con su conocimiento, su apoyo y fe en mi trabajo para que todo esto fuera posible.

A mis papás Jorge y Anabel, que a pesar de las adversidades nunca dejaron de creer en mi y en mis capacidades para poder terminar la monografía; a mis hermanos y hermana Julián, Andrés y Ana que se preocuparon por incentivar mi trabajo en los momentos difíciles; a los profesores Fabio Gómez, Edgar Collazos y Óscar Ágredo porque con sus enseñanzas, colaboración y paciencia lograron que pudiera iniciar el proceso, superar los tropiezos y terminar con éxito este trabajo; a mis amigos y amigas: Felipe, Fabián, Isa, Ana, Daniela y Sandra por estar ahí siempre, y especialmente a María del Mar Delgado por su incondicional apoyo personal y profesional.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	vi
Justificación	ix
Objetivos	xi
Marco conceptual.....	xii
 Capítulo I: Consideraciones sobre lo urbano	 21
Hombre y ciudad	22
Ciudad y literatura	26
Nueva York y la modernidad	31
Identidades urbanas	34
Capítulo II: Trilogía.....	39
Ciudad de cristal.....	41
Fantasmas.....	51
La habitación cerrada	57
Capítulo III: Identidad, deconstrucción y azar	69
Paul Auster y la contingencia	71
Identidades perdidas	77
Ritos de paso.....	83
Los outsiders.....	89
Daniel Quinn y Paul Auster	90

Peter Stillman, padre e hijo	97
Azul y Negro	101
Él y Fanshawe	107
Conclusiones	cxvi
Referencias.....	cxviii
Bibliografía	cxxi

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como fin la realización de un análisis literario con base en estudios antropológicos y filosóficos sobre la vida del hombre de ciudad en relación con su identidad; las investigaciones de este tipo son escasas dentro de la Escuela de Estudios Literarios y considero que una indagación así es necesaria para el reconocimiento de la novela urbana como reflejo de las complejas relaciones que definen al hombre, y que incluyen a la ciudad como elemento definitivo en el momento de descubrir quién es. Por lo anterior, la siguiente monografía va dirigida a docentes y estudiantes que deseen complementar sus saberes y, adicionalmente, servir como ejemplo para futuras investigaciones en el mismo campo.

A lo largo de la investigación, propongo una tesis sobre la novela urbana como una expresión artística en la que el autor puede develar la gran red de símbolos en que se convierte una ciudad, y la manera como aquellos símbolos van definiendo al ser humano; y al hablarse de grandes ciudades donde convergen diversas culturas, se habla de Nueva York, el complejo urbano más poblado de Estados Unidos, retratado por muchos autores, entre ellos Paul Auster en su libro *Trilogía de Nueva York*. En él, Auster incluye a la ciudad como parte de la trama en las tres novelas cortas que la componen: *Ciudad de cristal*, *Fantasmas* y *La habitación cerrada*; en ellas la Gran Manzana es un protagonista más.

La obra será analizada como un relato de numerosas intertextualidades y referencias (como por ejemplo datos sobre la vida personal del autor o situaciones nombradas en otra obra), lo que inicialmente se plantea como complejo a la hora de elaborar un análisis, pero se hace necesario hacer una selección de elementos que enriquezcan la tesis planteada, por lo tanto, no debe ignorarse la importancia que tiene lo urbano en la trama, ya que en ella los símbolos, las imágenes, los espejismos y las angustias no serían las mismas sin Nueva York; la ciudad despierta cuando el personaje la hace parte de su vida, él se sumerge en ella para llevar a cabo su misión y termina involucrado hasta convertirse en otro: la acción carece de sentido si no se lo relaciona con el espacio donde ocurre.

Este trabajo de grado estará dividido en tres capítulos, el primero titulado *Consideraciones sobre lo urbano*, en el que se hará una introducción de los conceptos sobre antropología urbana, además se incluirá una contextualización sobre Nueva York y las dinámicas de lo urbano en esta ciudad; en el segundo capítulo, *Trilogía*, puede encontrarse un breve recuento de cada una de las novelas y las características principales de ellas. Finalmente el tercer capítulo, *Identidad, deconstrucción y azar* se destacarán cómo las situaciones en que se ven envueltos personajes, influenciados por el entorno que lo rodea, hace que cada uno vaya perdiendo y/o modificando su identidad

JUSTIFICACIÓN

Como parte del currículo propuesto para el plan de Licenciatura en Literatura, se ubica una línea antropológica en la que los estudiantes debemos aprender a cerca del estudio de las sociedades y el modo como deben abordarse algunas temáticas utilizando la literatura y la pedagogía como herramienta para el entendimiento y mejoramiento de problemáticas sociales. Desde los estudios literarios, la relación entre el ser humano y la ciudad se convierte en un asunto cada vez más estudiado ya que es una de las principales temáticas que atraviesa a la literatura contemporánea.

La sociedad industrializada obliga a hombres y mujeres del campo a trasladar sus viviendas y modificar completamente sus estilos de vida con tal de poder seguir subsistiendo gracias a este nuevo tipo de contratación. Por lo tanto, en las nuevas conglomeraciones se crean diferentes dinámicas de subsistencia, ya empieza a dejarse atrás la vida comunal del campo y nace la *urbanidad*, aquella característica que enmarca una serie de conceptos que son definidos por los *urbanitas* y la distribución de los espacios y lugares dentro de una ciudad.

Tomando como base *Trilogía de Nueva York*, pretendo analizar y ejemplificar las nociones que componen lo que se determina como urbano enfatizando en la manera como la identidad

puede verse modificada por agentes propios de la ciudad, ya que el proceso de apropiación de una identidad depende totalmente del modo como el sujeto socialice con su entorno, añadiéndose para este caso las dinámicas del espacio público; por lo tanto, se espera que con las conclusiones extraídas de la investigación se fortalezca la línea de estudio mencionada anteriormente.

OBJETIVOS

GENERAL

- Identificar algunas características de lo urbano que afectan la identidad de los personajes principales de la novela *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster.

ESPECÍFICOS

- Analizar la manera en que la ciudad (Nueva York) influencia la identidad de los personajes.
- Demostrar cómo el azar y las situaciones fortuitas definen la vida de cada personaje dentro de la obra.
- Determinar la transición identitaria que sufren los personajes y sus contrapartes.

MARCO CONCEPTUAL

Esta monografía de grado gira en torno al análisis de *Trilogía de Nueva York* como novela urbana en un plano general, clasificación que implica conceptos amplios debido a que la categoría “urbana” deriva de estudios antropológicos, que si bien no serán mencionados en detalle, deben tenerse en cuenta, ya que es de allí de donde proceden; al mismo tiempo se concentrará en la noción de identidad, sobre todo en la individualidad de los personajes porque, como todo usuario de lo urbano, la idea de comunidad no existe para ellos: la construcción de su identidad parte y termina en sí mismos, obviamente sujetos a las impredecibles actuaciones de su entorno.

En su ensayo *El animal público* (1999b), el antropólogo Manuel Delgado Ruiz comenta inicialmente el cambio drástico que se ha dado alrededor de la labor del antropólogo, antes ligado hacia el estudio de sociedades y culturas primitivas y exóticas, y quien hoy en día se ha visto obligado a trasladar su materia de investigación a las grandes ciudades las cuales se han convertido en foco de una nueva cultura, la cultura urbana. Es necesario añadir que dentro de los textos escogidos para realización de la monografía, se pueden encontrar numerosos términos que

enmarcan la temática de lo urbano, pero de la debida lectura y del análisis preliminar hecho a las obras contenidas en la trilogía, se desprenden cada uno de los conceptos mencionados; han sido seleccionados por su pertinencia y la adecuada aplicación que puede hacerse de estos a la narrativa creada por Paul Auster.

Cuando una novela se cataloga como urbana, se da a entender que además de los personajes – principales y secundarios-, *la ciudad* es un factor determinante para el desarrollo de la trama; la manera como está diseñada, las funciones que cumplen algunos lugares, las calles, los puentes, las aceras y los edificios son, de manera casi imperceptible, elementos llamados a diseñar y dirigir la vida de quienes habitan dicha ciudad, por lo que se podría considerar a la ciudad como un ente independiente y autónomo con personalidad propia; por lo tanto en una historia, las decisiones y los giros que se presentan en el acontecer de los personajes debe ser visto e interpretado a través de la ciudad, la cual influye directamente en sus vidas, moldeando y modificando continuamente su identidad, razones por las cuales se hace imprescindible la determinación de conceptos sobre la ciudad y los elementos alrededor de ésta.

Más allá de ser un territorio de edificaciones habitado por un gran número de personas, la ciudad contiene construcciones y relaciones sociales densas y ambiguas en las que se puede presentar –o no- *lo urbano*. Las ciudades urbanas implican: “*la movilidad, los equilibrios precarios en las relaciones humanas, la agitación como fuente de vertebración social, lo que da pie a la constante formación de sociedades coyunturales e inopinadas, cuyo destino es disolverse al poco tiempo de haberse generado.*” (Delgado, 1999b: 12) y son esas relaciones inconstantes – y en constante formación- las que definen lo urbano; el término *ciudad* únicamente remite a un

conjunto de edificaciones estables con un elevado número de habitantes, por ende difiere notablemente de lo urbano, donde la inestabilidad es núcleo; ésta se convierte en una variable presente todo el tiempo, la ciudad, y la red de relaciones que se crea alrededor de ella, se convierte en una estructura mutante donde sus habitantes participan en juegos y representan diferentes roles; la industrialización y la modernidad llegó a las urbes para hacer de ellas centros en los que convergen las más variadas actividades y oficios, grandes ciudades donde hay espacio para todo tipo de marginados y desertores, es así como se genera un movimiento continuo que se opone a la estabilidad y la estructura organizada que significa la ciudad.

La ciudad pasa a ser un escenario de relaciones que se elaboran y se reelaboran constantemente, por ende los vínculos creados en las relaciones urbanas son simultáneas, improvisadas y débiles, una misma persona puede establecer ciento de relaciones con características diferentes, lo que lo catalogaría como actores o usuarios; las situaciones condicionan la manera en las relaciones se constituyen y cada uno toma del otro –y de la ciudad misma- lo que conviene conseguir. De lo anterior deriva el tercer concepto importante, que es el de *espacio público*, que es el escenario donde cada actor interpreta su papel, una estructura social basada en relaciones efímeras, dispersas e inmediatas; es cada hombre frente a la sociedad, ella pone las exigencias y cada uno en su intimidad elige cuál rol actuar teniendo en cuenta cada ocasión; se opone tangencialmente a *lo privado*, espacio en el que el urbanita libremente expresa su intimidad y su legítima personalidad, de manera que, para el estudio sobre lo urbano, el espacio público juega un papel principal.

El trabajo realizado por Manuel Delgado en *El animal público* (1999b), consiste en una compilación y un análisis profundo de términos en cuanto a antropología propuestos por catedráticos en décadas anteriores; en la introducción de su estudio hace un corto recuento cómo la antropología de la ciudad parte de lo propuesto por la Escuela de Chicago, quienes alrededor de 1920 se especializaron en *sociología urbana*, estudiando la manera cómo la ciudad se convierte en un laboratorio social e introdujeron métodos de análisis cualitativos en la cultura urbana. Más adelante, los sociólogos Herbert Blumer, Erving Goffman, entre otros, establecieron teorías dentro de la corriente del *interaccionismo simbólico*, planteando que el estudio de la sociedad debía hacerse desde un plano más estrecho, es decir, con grupo reducido de individuos, donde el principal foco de estudio son los símbolos que generan significado dentro de las relaciones sociales, los vínculos sociales dependen de la comunicación que se pueda generar entre individuos y los objetos del entorno, que a su vez generan significados, de manera que el individuo pueda seleccionar los significados e interpretarlos con un propósito moldeable a las situaciones, de ahí que los habitantes de una ciudad puedan ser considerados como actores.

De acuerdo a lo mencionado por Delgado, en 1952, Alfred Radcliffe-Brown publica una recopilación de sus estudios sobre estructura social titulado *Estructura y función en la sociedad primitiva* (Delgado, 1999b: 32), en él deja ver sus aportes al funcionalismo estructuralista y plantea el proceso social como un conjunto de acciones que se dan entre individuos y establece que las relaciones sociales son un conjunto de sistemas –biológicos, culturales, sociales y de identidad- dependientes entre sí, por consiguiente, un análisis antropológico social debe centrarse en cada subdivisión y así entender el funcionamiento o no de una sociedad. Lo anterior, expuesto

a manera de introducción por el catedrático, pretendía un estudio del hombre dentro del espacio que ocupaba en la ciudad, cosa que queda por fuera de la competencia de la antropología urbana tal y como lo propone Delgado. Lo urbano no se refiere a un espacio ocupado, ya que consiste en una característica abstracta que se define según el estilo de vida de los actores o usuarios de la ciudad; el espacio urbano entra a ser entonces un contexto incierto, difícil de definir y de limitar.

La Real Academia de la Lengua define al *espacio* como la “*distancia entre dos cuerpos*” o el “*transcurso del tiempo entre dos sucesos*” (DRAE, 2001); y sobre aquello, el historiador y filósofo francés Michel de Certeau añade, en su texto *La invención de lo cotidiano: artes de hacer* (1996), que el espacio es el resultado de un itinerario, un recorrido hecho por los individuos fruto del andar y del vagabundeo, la experiencia social se enriquece por cada hombre que decide o debe transitar su ciudad; el espacio no se encuentra asociado a nada y su razón de ser es eso mismo, no definirse bajo ningún criterio, ya que se atiene a los lugares que sí pertenecen, a los *territorios*, ya que ellos se definen como una marca que expresa la identidad de un grupo social, la cual es interiorizada y defendida por aquellos que hacen de un espacio algo más que su lugar de paso. Según lo propuesto por De Certeau (1996), el lugar es la manera como distribuyen algunos elementos dentro de un área determinada, es un zona ocupada, heterogénea e inamovible, algo geométrico, por lo que el autor al mismo tiempo plantea la posibilidad de *un no-lugar*, es decir, un lugar que ha dejado de serlo, pero no porque se anule o esté en contra de éste, sino porque se encuentra ausente de aquello que se le impuso ser; Delgado lo enuncia así:

El no-lugar es negación del lugar, deslocalización. No —«utopía» lugar en ningún sitio—, sino a-lugar. Tampoco anti-lugar, no sitio contrario, ni siquiera otro sitio, sino lugar 0, vacío de lugar,

lugar que se ha esfumado para dar paso a la pura posibilidad de lugar y que se identifica con la calle, con el espacio público, aquel territorio todo él frontera, cuyo protagonista es el individuo ordinario, diseminado, innumerable (...). (1999b: 122)

Aquel individuo al que se refiere Delgado no es otro sino el *transeúnte*, uno de los tantos usuarios del espacio público cuyo único propósito es el de transitar, ir de paso y trazar caminos. Generalmente son los protagonistas de los ritos de paso, que tal como lo propone Arnold Van Gennep y lo resume Delgado, son los “*procesos rituales que permiten el tránsito de un status social a otro*” (Delgado, 1999b: 102), en este se pueden distinguir tres fases: la primera corresponde a la separación del individuo de su estado preliminar; seguido del momento en el que se produce la metamorfosis del sujeto —de acuerdo a lo reseñado por Delgado, Van Gennep llama a esta etapa *liminal o de margen* (Delgado, 1999b: 105)—, y finalmente desemboca en la etapa en la que el individuo se encuentra totalmente inscrito a su nueva ubicación.

De las etapas mencionadas, Delgado sugiere que es únicamente la segunda la que concierne al espacio urbano, ya que tanto la primera como la tercera son territorios estables, por el contrario en la liminalidad, el sujeto se encuentra a la deriva de territorios desconocidos a los que nunca pertenecerá, ya que va *de paso*; todo los individuos ubicados en este margen son seres ambiguos sin sitio definido, son la posibilidad de ser alguien, a estos sujetos el autor los denomina como *monstruos del umbral*, incluyendo en esa categoría a los outsiders, que son todos aquellos seres que se encuentran por fuera de un orden y representan al máximo la condición de liminalidad, no están aquí ni están allá:

—Monstruos en el sentido de anomalías inclasificables, desconyuntamientos de lo considerado normal— lo desempeñan personajes que muestran hasta qué punto son intercambiables los estados de anomia y de liminalidad. Se trata de, entre otros, los inmigrantes, los adolescentes, los enamorados, los artistas y los outsiders en general. (Delgado, 1999b: 111)

Cada vez que un individuo emprende un nuevo camino hacia un definitivo cambio en su vida, lo hace para autoafirmarse como parte de una sociedad y establecer límites con la comunidad a la que se inscribe; por lo tanto, cuando se tiene en cuenta el papel que puede cumplir un sujeto dentro de una ciudad, se hace necesario mencionar el concepto de identidad, que si bien es un término que comprende numerosas dimensiones para el caso de este análisis se establecerá la importancia de la sociedad —y la ciudad como espacio físico y abstracto— en la definición personal de un individuo. En el texto compilado *Identidad, cultura y política: Perspectivas conceptuales, miradas empíricas* publicado por el Programa Editorial de la Universidad del Valle, se encuentra el artículo *La cultura como identidad y la identidad como cultura* escrito por el Doctor en Sociología Gilberto Giménez Montiel establece la relación que existe entre cultura e identidad, analizando tanto las identidades colectivas como las individuales y la manera como la sociedad ayuda a esa construcción.

Apoyado en el estudio realizado por Clifford Geertz (1992) *La interpretación de las culturas*, Giménez Montiel parte del término cultura afirmando que esta «se presenta como una “telaraña de significados” que nosotros mismos hemos tejido a nuestro alrededor y dentro de la cual quedamos ineluctablemente atrapados» (Giménez, s.f. 36), de los numerosos significados que pueden encontrarse en una sociedad, solo los más perdurables y masivamente acogidos entrarán

a ser parte de la cultura. Son precisamente aquellos elementos perdurables los que crean un esquema de comportamientos, pensamientos y sentimientos tanto colectiva como individualmente; al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que la sociedad construye nuevos significados sobre su entorno, por lo tanto es importante resaltar que la cultura no se constituye como un conjunto estable, ya que los significados son susceptibles a modificaciones o eliminaciones. Finalmente Giménez Montiel presenta un excelente resumen de lo que concluye como cultura: «*[L]a cultura es la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en “formas simbólicas”, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados (...)*» (Giménez, s.f. 38).

Cada individuo acoge y adapta los símbolos que extrae de la sociedad a la que pertenece, lo que hace que la identidad social de cada individuo posea dos dimensiones, una consiste en aquellos elementos que comparte con la colectividad, es decir una cantidad indeterminada de semejanzas que hace los convierte en un grupo con una misma identidad; mientras que la otra corresponde a aquellos factores representativos del individuo que en vez de inscribirlo en un grupo, establece diferencias y límites entre este y los otros. Las identidades individuales dependen principalmente de dos elementos: la autodefinición y el reconocimiento; en la primera el sujeto social busca aquellas “formas simbólicas” que pueden llegar a definirlo y hacerlo “*individualmente único*” (Giménez, s.f. 43), por otro lado, en el reconocimiento se halla otra parte de la constitución de las identidades individuales, ya que cada sujeto es en la manera que los otros reconozcan lo que él está reflejando.

Lo anterior quiere decir que la inestabilidad de las identidades, en este caso la individual, radica en esa lucha por afirmar ante los demás quién se es y cuál es el papel que juega dentro de la sociedad y el reconocimiento que la misma le otorgue; por lo que surgen notables diferencias entre lo que en realidad cada uno es y lo que pretende mostrar ante los demás, y es aquí donde el concepto de identidad se relaciona con las ciudades urbanas. La imposición de pensamientos y comportamientos colectivos en una sociedad genera en los individuos la necesidad de tener más de una identidad, el modo en que los sujetos se muestran ante los demás entrará a depender de las circunstancias de la relación, Manuel Delgado lo expresa de la siguiente manera:

El urbanita no puede limitarse en su vida diaria a una única red de fidelidades o a una adscripción personal exclusiva. Como resultado de esta pluridentidad, obligado a moverse constantemente entre los diversos términos de su existencia social, el individuo urbano es una especie de nómada en movimiento perpetuo, obligado a pasar el tiempo haciendo transbordos y correspondencias entre los componentes de un mosaico de universos pequeños que se tocan o se penetran mutuamente. (Delgado, 1999a: 105).

El espacio público es precisamente, la reunión de todo lo antes mencionado, un espacio de monstruos, apariencias, marginalidades y múltiples identidades; donde los protagonistas son sujetos inestables con territorios más inconstantes aún. Una ciudad no es planificada sino que se ejecuta continuamente, las calles se convierten en el escenario ideal para todo tipo de interacciones fortuitas y las posibilidades de no ser nadie son absolutas; la sociedad construye al sujeto y el sujeto a su vez modifica su entorno, el deseo de diferenciarse socialmente es una

constante en las relaciones que cada vez se pueden considerar más superficiales. En *Trilogía de Nueva York* veremos cómo la ciudad penetra y modifica la vida de seres cuya inseguridad los hace más vulnerables a la presión que Nueva York ejerce sobre ellos; las acciones llegan para ser detonantes de algo más grande, y después de aquello su vida no volverá a ser la misma.

CAPÍTULO I

Consideraciones sobre lo urbano

Con la llegada del Siglo XIX, la sociedad de occidente inicia un gran cambio; la industrialización hace que las comunidades rurales paulatinamente se trasladen y sus actividades giran en torno a sus empleos dentro del casco urbano. Las ciudades se expandieron geográfica, demográfica y culturalmente, y el territorio cada vez más poblado comienza a enriquecerse de dicha variedad de habitantes. Es por esto, que en los países en donde la economía de industria tuvo una mayor gestación existen ciudades en las que confluyen diversos campos que contribuyen al desarrollo nacional y mundial; conglomerados urbanos desde donde se forman y se emiten pautas que llegan a ser decisivas para el progreso de distintas sociedades.

Por lo tanto, las capitales administrativas y de comercio se han convertido en el lugar ideal para aquellos que buscan realizarse personal y económicamente, y al momento de decir dónde vivir, los sujetos privilegian aquellas ciudades en donde puedan ver realizados sus sueños; la importancia empieza a radicar no en lo que pueda ofrecer una persona como ciudadano y habitante, sino en lo que la ciudad pueda ofrecerle al individuo: oportunidades de empleo,

educación y libre comercio otorgan a los ciudadanos independencia. Pero dicha libertad compite al mismo tiempo con el hecho de que en aquellas ciudades deban convivir cada vez más un número mayor de habitantes, la diversificación de personalidades y la necesidad de independencia crea un espacio donde cohabitan miles de seres que buscan ir cada uno por un camino diferente.

La morada se convierte en un espacio del que cada ser apropia y vacía en ella su vida. Por ello al afirmar que cada ser humano es consecuencia de las circunstancias de su entorno, obviamente se incluye a la ciudad como elemento edificador, ya que es hoy en día el lugar donde confluyen diferentes dispositivos; dentro de una ciudad intervienen diferentes elementos que la definen parcialmente, como la ubicación geográfica, el número de habitantes, la distribución de sus barrios, etc.; características que varía a medida que la ciudad crece y que, por supuesto, definen a sus habitantes, pero de cierta manera permanecen. Por otro lado, existen elementos dentro de las ciudades que a veces no pueden ser determinados, ya que su inestabilidad impide una delimitación de conceptos.

Hombre de ciudad

Si bien las dinámicas de las ciudades cambiaron a principios del Siglo XIX, los hombres que las habitaban se resistían establecer sus hogares en lugares donde, de alguna u otra manera, no pudieran evocar lo vivido en su infancia o por sus antepasados en el campo. En su artículo “*Las ciudades literarias*” (1996), el escritor Fernando Cruz Kronfly hace un veloz recorrido por

diversas experiencias de escritores como Fernando Pessoa, Marcel Proust, Charles Baudelaire entre otros, en los que cada uno narra bajo diferentes métodos cómo la ciudad hace evocar pensamientos, sensaciones y ensoñaciones de épocas más felices. De acuerdo con Cruz Kronfly, en la modernidad todavía podía hacerse el ejercicio de rememorar, por medio de elementos presentes en la misma ciudad, experiencias que fueran entrañables para sus habitantes; una esquina, un olor o una imagen actuaban como detonante de para que cada persona pudiera recordar instantes fundamentales en la vida. El hombre podía reconocerse en la ciudad porque ella poseía elementos fundadores que los afectaban personalmente, y a pesar que los lugares fueran hechos y re-hechos, la vida en la ciudad todavía era lo suficientemente pasiva como para permitir a sus habitantes disfrutar de los recuerdos.

Con el paso del tiempo todo parece haber cambiado, las dinámicas dentro de la urbe se aceleraron y los momentos para reconocerse dentro de un espacio en la ciudad se fueron haciendo cada vez más escasos, las calles ya no brindan la oportunidad de tomarse un momento y rememorar experiencias; como habitante de una gran ciudad posmoderna algunas cosas empiezan a tomar importancia y otras, por el contrario, se les resta; las cosas fluyen rápidamente y no hay espacio para la meditación, ni para la reflexión de las acciones. Porque eso es precisamente en lo que se convierte cada habitante, en un actor que convenientemente elige qué papel jugar dentro de la ciudad —y cada papel es de vital importancia—; las interacciones sociales se vuelven efímeras, fugaces y fragmentarias, y en cada proceso el actor tiene pequeños instantes en los que decidirá qué mostrar en su obra.

Las ciudades se constituyen en espacios donde todo puede ser posible, hombres y mujeres acuden a ellas con el deseo de satisfacer sus necesidades socioculturales y existenciales, sabiendo

que la vida allí no será como lo es en un pequeño pueblo o en el campo. Cada habitante es una historia, una fantasía por hacer realidad, realidad que debe comprenderse como inestable y hasta polifónica: la vida pública está compuesta por múltiples voces que finalmente hacen parte de un solo habitante. El hombre en su relación impredecible con su entorno, alimenta el simbolismo y la abstracción que vienen a caracterizar lo urbano dentro de una ciudad y al mismo tiempo lo urbano va creando a ese hombre de múltiples historias.

Por eso es preciso establecer anticipadamente los conceptos de ciudad y de lo urbano, ya que no son lo mismo y el segundo no necesariamente se contienen en el primero. La ciudad se define en tanto espacio ocupado por una población y unas construcciones definidas, y por la presencia de micro sociedades que cohabitan sin tener relación, es decir sociedades anónimas. Lo urbano no es algo que pueda ser habitado, ya que es una característica de la sociedad que se refiere a las transformaciones y a la inestabilidad. Se mide no por ciudadanos o habitantes, sino por usuarios: “*la urbanidad consiste en esa reunión de extraños, unidos por aquello mismo que les separa: la distancia, la indiferencia, el anonimato*” (Delgado, 1999a: 12). Además, en una población llena de actores todo se vuelve aparente, deben observar a todos los seres humanos estableciendo y modificando sus acciones, la reinvencción de cada una de ellas lo lleva a pensar en función de las exigencias de la sociedad (Delgado, 1999b: 30).

El espacio público es el escenario por excelencia de lo urbano, en él se recrea cada una de las representaciones que los actores están dispuestos a hacer con tal de seguir en su papel y poder obtener de la ciudad lo que sea que necesiten; por esta razón lo urbano supera cualquier deseo gubernamental de establecer un orden, no existe plan de urbanización que tenga sentido si pretende ser un opuesto a la urbanidad de una *ciudad practicada* es decir, una ciudad

indeterminada e inconclusa y aunque así se pretenda, no existe una acepción de lo urbano como algo establecido políticamente con el fin de promulgar un orden estético y simbólico de las ciudades en cuanto a la distribución de edificaciones y circuitos viales, sino que la urbanidad se vale de un “*discurso deliberadamente incoherente y contradictorio de la sociedad misma*” (Delgado, 1999b: 182) y se construye a través del peatón, quien es el que decide de qué manera establecer sus recorridos y así inventa y reinventa los espacios.

El transeúnte es el artista de un espacio que nunca termina de crearse, cada día trabaja por alimentar esa red de acontecimientos inconexos y aleatorios que siempre se atienen a la casualidad y al devenir, se entrega además a un espacio sin memoria, donde todos deben estar dispuestos al azar absoluto, el cual viene siendo una fuerza mucho más poderosa que cualquier diseño territorial y por ende, la urbanidad es la “*ciudad antes de la ciudad, la ciudad superior y el paradigma de la ciudad*” (Joseph, 2002: 28); lo urbano es la ciudad en potencia, donde cada persona compone una masa que ejerce una fuerte influencia sobre el diseño arquitectónico y las calles que los ven transitar diariamente.

A través de trazados viales se forman relaciones efímeras, y las inconstantes redes creadas entre los usuarios del espacio urbano se crean, cada una con fecha de expiración, ya que está diseñada únicamente para subsistir mientras alguno de los usuarios pueda seguir sacando provecho de ellas. En su ensayo *El transeúnte y el espacio urbano*, Isaac Joseph reserva todo un apartado al análisis de las redes que se establecen en el espacio público; así pues, están los círculos familiares, que no se asumen dentro del espacio público ya que comprende la esfera de lo privado (aunque no podría asegurarse que allí no se encuentre *lo urbano*), se encuentran entonces la primera red, es decir la más cercana a la intimidad pero que aún así se establece

dentro de lo público que son aquellas relaciones cercanas que se fundamentan en un sentido parecido al del parentesco: los vecinos, los amigos, compañeros de trabajo etc. Joseph lo llama *red de sociabilidad* (Joseph, 2002: 132); en la segunda clasificación se encuentra la *red de comunicación*, que es aquella en la que fluctúa constantemente la información y se relacionan más con el chisme o los rumores, es decir, no es un ejercicio de dialéctica, sino que consiste en un intercambio de información que sufre en su camino o que está destinada a no funcionar; y finalmente, se encuentra la *red de transacción*, que sería la esfera que más se aleja de lo privado, la cual consiste en una serie de cadenas de relaciones que se utilizan de acuerdo a las necesidades del usuario, es la lista de posibilidades que pueden manipularse para el beneficio personal.

Es un hecho que la relación entre el hombre y la ciudad va más allá de aprender a convivir superficialmente con los momentos y el espacio, ser consciente de eso causa una sensación de desazón perpetua, ya que un estudio de relaciones urbanas específicas y localizadas sería casi que imposible, mas no quiere decir que no pueda existir una manera de reflejar las infinitas posibilidades que se pueden extraer de la experiencias urbanas.

Ciudad y literatura

La literatura como arte hecho palabras, ha intentado siempre establecer situaciones –por medio de descripciones, metáforas, alegorías y demás figuras literarias- que consigan reflejar algún aspecto de la humanidad: la relación del hombre con la naturaleza, con su trabajo, con su familia y con la comunidad. Cada escenario ofrecido por las distintas creaciones literarias pretende

implantar en el lector una duda, una cuestión que en ningún momento es su obligación resolver; la literatura no busca ser la resolución a los problemas de la humanidad, pero sí pretende que su composición sea un detonante para que miles de lectores puedan examinarse a sí mismos y evaluar su entorno. Lo anterior, es planteado por el escritor checo-francés Milan Kundera en su ensayo *El arte de la novela* (2000), en el que en siete apartados teoriza y ejemplifica las maneras en que la novela ha estado presente, dentro de las sociedades (en especial la europea), haciendo alusión, principalmente, a la novela moderna y a escritores importantes. Cada uno de estos estudios realza el valor que, a lo largo de su carrera escritural, ha encontrado Kundera; siendo éstos no solo descubrimientos en su propia obra, sino que refiere también, a escritores que han marcado una pauta significativa dentro del camino recorrido por la novela a lo largo de cuatro siglos.

La novela moderna (moderna según Kundera desde *Don Quijote de la Mancha*) nace de ese periodo en donde el ser humano se ha impuesto la definición de los procesos evolutivos de la mente y la ciencia; grandes filósofos y científicos se hacen a la tarea de priorizar la razón ante cualquier otro método para hallar la explicación a cerca de la naturaleza del hombre y de las cosas; sólo por medio de la razón podía descubrirse las verdades universales, algunas ya asumidas de por sí. Cada uno de los personajes de Cervantes están allí para recrear la definición de una verdad, y la función del lector no es orientarse hacia una específica, como lo sugiere Kundera en su ensayo final, sino en comprender cada una de estas verdades y verlas tal y como son, como una gama de posibilidades dentro de los infinitos mundos en los que habita el ser humano; y finalmente, la novela morirá cuando el ser humano se canse de buscar posibilidades dentro de la amplitud de la verdad en existencia.

La novela comienza como el recuento de aventuras memorables (Don Quijote), que divierten y diversifican las naciones de un mundo sin fronteras; luego, el pavimento de las calles se adhiere a los personajes (en Balzac) como un ser indeseable causante de estereotipos y creencias que corrompen la naturaleza traviesa del hombre; más adelante el alma interviene (con Flaubert), junto a los sueños, para ofrecer su idilio al servicio del hombre de ciudad. Esta intervención del alma y los sueños finalizan cuando las guerras y los enfrentamientos, traen consigo un sin fin de argumentos históricos que se debaten dentro de las sociedades y abren paso a luchas, tanto internas como externas, en donde el hombre debe enfrentarse a los monstruos, que reemplazan a los “divertidos” monstruos del Quijote, que vienen con ellas. En el Siglo XX llegan novelas, y escritores detrás de ellas, que describen y reflejan las paradojas que enfrentan diariamente el ser humano; prepondera la llamada novela psicológica, cuyo único objetivo es tratar de esclarecer el enigma del yo; pero, afirma Kundera, las distintas formas de dar a conocer el interior del ser humano terminan en paradojas. Es así como llegan novelas que van en contra del espíritu contemporáneo, que buscan la complejidad y tienden hacia caminos que ayuden a encontrar respuestas a distintos enigmas, novelas que se adentran al subconsciente del ser humano y buscan explorar las imágenes de la vida interior del hombre.

La novela busca historias, pero historias de seres humanos no de sociedades, busca meditar acerca de cómo cambiar el mundo y las miles de posibilidades que ofrece la existencia. Y Si aquello que expresa Kundera se refiere directamente al nacimiento y evolución de la novela moderna, la aparición del movimiento postmodernista entra a efectuar una serie de cambios en la manera como se concibe el mundo, cómo se aceptan las ideas y cómo se difunde la información; todo aquello influye directamente la escritura y la forma como los escritores abordan temáticas

con el mismo fin de poder cuestionar o retar al lector. En la novela contemporánea no existen las verdades absolutas, el lenguaje se convierte más en una herramienta a favor de múltiples y ambiguas realidades, aparecen personajes complejos con múltiples identidades en los que su vida carece de verdades universales, donde además los valores y estilos de vida correctos se vuelven relativos.

Ante el deseo (y la necesidad) de la literatura de convertirse en un escenario que pretenda contener al mismo tiempo sujetos y voces distintas, las novelas contemporáneas se valen como enciclopedias en la medida en que se utilizan como método de conocimiento, que dejan entrever una red de conexiones entre hechos, las personas y las cosas del mundo. Dentro de ella el autor no se desboca en reflexiones porque los personajes, los lugares y las acciones son reflexiones en sí mismas, los acontecimientos hablan sin necesidad de intermediarios y una red simbólica se despliega ante los ojos del lector.

Por tal motivo, dentro de las reflexiones que permite la literatura, no podría evadirse las innumerables cuestiones que surgen alrededor de una ciudad y el espacio urbano que posiblemente contenga. Las calles, los habitantes, los andenes, los puentes, la música, el ruido etc. son algunos de los elementos que atraviesan una ciudad; entre todos construyen un imaginario que diariamente se transforma, lo que convierte la vida en la ciudad en una montaña rusa de emociones, sensaciones, sentimientos y evocaciones infinitas. El habitante de ciudad se inscribe dentro de una red en la que tácitamente firma un contrato en donde acepta ser parte de todo lo que allí confluye, como lo expresa Cruz Kronfly: *“significa, por sobre todo, ‘entrar’ en el orden de lo urbano, estar psíquicamente atrapado en esas ‘reglas de juego’, quedar sujetado a*

ellas mediante acatamientos, aceptaciones y resistencias, adaptaciones o rupturas violentas” (1996: 4).

El término posmoderno es complejo por sí sólo, y si es añadido a un género literario tan amplio como la novela los lectores se enfrentan a un nuevo desafío, los autores postmodernos buscan relatos polifónicos y atemporales, lo suficientemente confusos como para entretener la mente de un lector que posiblemente venía acostumbrado a historias lineales, narraciones en las que las acciones eran presentadas de manera sencilla y sin ningún artificio que representara un obstáculo para el entendimiento de la diégesis; la literatura contemporánea, así lo afirma Italo Calvino en su ensayo *Seis propuestas para el nuevo milenio* (1985), adopta el nuevo reto de poder entretener los diversos saberes del mundo y los códigos existentes en él, al mismo tiempo debe buscar un espacio en donde se perciba la confluencia y el choque de la multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar y estilos de expresión, de tal manera que la pluralidad del lenguaje se convierte en una garantía para las verdades no parciales y la literatura se vale de este para exponer las infinitas, variables y polifónicas relaciones humanas

En la novela urbana se contiene todo lo anterior, la ciudad despierta cuando el personaje la hace parte de su vida, él se sumerge en ella para llevar a cabo su misión y termina involucrado hasta convertirse en otro, o una versión distinta —de las muchas que puedan existir— de sí mismo y la acción carece de sentido si no se lo relaciona con el espacio donde ocurre; en ella los personajes pelean con la ciudad por el protagonismos, cada lugar, cada espacio reclaman un lugar dentro del texto: el transeúnte no sería nada sin la calle, sin el puente, sin las transformaciones que él mismo espera que le ocurran mientras recorre su ciudad.

Nueva York y la modernidad

Tal como ocurre en cada una de las tramas propuestas por Paul Auster a lo largo de su carrera como escritor, el hecho de que los hechos narrativos expuestos en la trilogía suceda en Nueva York no es casualidad y no ha salido de una mera decisión aleatoria del escritor. Se puede asegurar con certeza que cada vivencia, cada cambio y cada giro en la vida de los personajes no tendría el mismo sentido de haber sucedido en una pequeña población estadounidense; como ya se ha mencionado, la ciudad y el espacio público condiciona las acciones y las decisiones de los personajes, por lo tanto se demuestra que vivir en Nueva York tiene sus consecuencias.

La ciudad de Nueva Ámsterdam fue el resultado de la colonización de Holanda, quienes gracias a Henry Hudson llegaron a lo que hoy es la isla de Manhattan en 1609, allí establecieron una colonia poco próspera que les fue arrebatada por los ingleses en 1664 y rebautizada bajo el nombre de Nueva York, en honor al Duque de York, hermano del Rey Carlos II; las tropas británicas tuvieron su poderío sobre la ciudad hasta 1783, cuando después de algunos enfrentamientos, retomas y batallas, abandonaron la ciudad y pudo declararse la independencia. Después de eso el crecimiento fue evidente, el incremento poblacional de la ciudad —debido a la masiva migración de europeos— sugería la necesidad de crear redes de transporte que permitiera la organización de la zona metropolitana, la construcción del Central Park, del Rockefeller Center, Times Square y la Universidad de Columbia fueron grandes construcciones del Siglo XIX y ayudaron al establecimiento de Nueva York como metrópoli.

El filósofo y escritor estadounidense Marshall Berman publicó *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2011), es un texto en el que presenta la relación que se da entre la modernización social y económica de su país, frente al modernismo; según él, ser moderno incluye ver la vida como un camino de perturbaciones sociales y personales constantes, en el que cada uno debe aprender a sobrevivir, sorteando las dificultades atravesando la renovación, la desintegración y la angustia, hallando la mejor forma de adaptarse a todos esos cambios; menciona como todo lo construido en la vida moderna se desvanece en el aire, la rapidez y el dinamismo de la cultura y la economía destruye y construye simultánea e infinitamente. En un anexo titulado *En la selva de los símbolos: algunas observaciones sobre el modernismo en Nueva York*, Berman hace un pequeño recuento sobre cómo el modernismo llega a la ciudad, la manera como se impone y los cambios que genera en los ciudadanos, destacando cómo todos aquellos cambios que se dieron en el Siglo XX eran una contradicción, porque mientras la modernización llegaba a Nueva York, al mismo tiempo la destrucción tocaba su puerta, ya que a lo largo del siglo, la ciudad se había convertido en un foco de producción y presentación de distintos medios, pero no solo había sido para satisfacer las necesidades de los locales, sino para demostrarle al mundo lo que es una ciudad moderna y más, sobre lo que el hombre moderno es capaz de hacer.

Nueva York es una ciudad llena de simbólicas construcciones, en donde cada símbolo lucha diariamente por la atención de los habitantes. Berman nombra la labor hecha por Robert Moses, un líder político que se encargó de numerosas construcciones e hicieron de Nueva York una ciudad más “moderna”, sobre todo en cuanto a carreteras y autopistas se refiere, por ejemplo la gran autopista del Bronx, que dividía y atravesada un distrito en el que la mayoría de sus habitantes ni poseían un automóvil, esto para Berman es una prueba de la ruina que puede traer la

modernidad, la excavación y remoción de tierras, la demolición de edificaciones con tal de crear una nueva herramienta de “progreso”, que para el autor más que ser una autopista que invite a atravesar el sector, es más bien una invitación a salir de aquel lugar.

Aquellos que se opusieran a los puentes, túneles, autopistas, etc. se oponían a la nueva historia y al progreso moderno, para Berman, Moses se valía del discurso de modernización para trasgredir los valores de los neoyorquinos: *“Pues a menudo el precio de avanzar y expandir la modernidad es la destrucción solo de instituciones y ambientes «tradicionales» y «premodernos» si no también —y aquí resídelo verdadera tragedia— de todo lo más vital y hermoso del propio mundo”* (Berman, 2011: 310). Para sobrellevar la crisis del 1929, Moses lideró la construcción de numerosas obras públicas como medio para la producciones de miles de empleos, el fomento de negocios privados y, obviamente, la modernización de la ciudad bajo la premisa de que con aquellas construcciones el significado de “lo público” se ampliaba y que el enriquecimiento simbólico de los espacios también era ganancia para los ciudadanos, brindando, según Berman, una falsa ilusión de trabajo por la comunidad.

Para la posguerra, las obras artísticas carecían de una influencia del medio moderno, ya que cada una tendía a la evocación de un pasado próspero, y el arte en general se concentró en comprender el abismo entre el hombre y el medio moderno, así mismo en hallar la manera de evadirlo. En la década de 1960 aquella pasividad de los cuarenta se trasladó, los movimientos civiles por la defensa de los derechos se tomaban las calles y se crea un reconocimiento de la vida cotidiana en las calles, ellas han sido *“vivida(s) como el medio en que pueden encontrarse, chocar, fusionarse y encontrar su destino y significado último, todas las fuerzas modernas, materiales y espirituales”* (Berman, 2011: 333); intimidad entre el arte y la vida de la calle se

convirtió en la nueva premisa para el desarrollo de artistas que buscaban su inspiración fuera de sus talleres.

Si en los años cincuenta y sesenta la vida moderna consistía en abandonar el pasado y volcarse a las calles, en la década de 1970 ya no era tan posible, la reducción en la expansión económica minimizó los sueños e imposibilitó a la sociedad para seguir pensando en un futuro donde el pasado no existe, el declive afecta a la sociedad neoyorquina y la modernización se estanca con los fantasmas del pasado. Más adelante, y gracias a Wall Street, Nueva York pudo retomar su liderazgo económico durante la década de 1980, demostrando que a pesar de los miles inconvenientes que puedan surgir, Nueva York seguirá siendo esa ciudad gloriosa que acoge a quien decida llegar, bajo la condición de atenerse a su frenético y voluble estilo de vida.

Identidades urbanas

Dentro del espacio público son muy pocas las posibilidades de darse cuenta que un transeúnte actúe con autenticidad; los encuentros fugaces y fortuitos entre quienes día a día se dedican a recorrer las ciudades disminuye las oportunidades de conocer al otro en profundidad, aún así es imposible desligar del ser humano el concepto de identidad, aquella que se puede definir como una serie de rasgos distintivos de cada individuo que lo definen como persona que encuentra en proceso continuo de formación.

En la introducción al texto *Identidad, cultura y política: Perspectivas conceptuales, miradas empíricas* (2009), los compiladores ofrecen una breve historia sobre el concepto de identidad, donde expresan que el hombre no siempre fue reconocido de manera individual, debido a que las sociedades pre-modernas concordaban en aceptar que la validez de un hombre dentro de la sociedad se otorgaba de acuerdo a su status y su ubicación dentro de la escala social lo definía ante la comunidad, de la misma manera se le otorgaban derechos y deberes específicos según su honor. Esta forma de clasificación cambia con la llegada de la modernidad, cuando empiezan a fortalecerse las ideas de igualdad de los ciudadanos sobre algunas monarquías; el sujeto se convierte en el protagonista de las acciones sociales, por lo tanto es merecedor de un reconocimiento que vaya más allá de su status:

Se abandona así la idea de una identidad personal basada en un alma innata para reconocer la importancia de los procesos históricos y lingüísticos mediante los cuales se produce una identidad capaz de asumir el papel de sujeto de una enunciación. (Castellanos, Grueso & Rodríguez, 2009: 17)

Aún cuando los sujetos fueran conscientes de individualidad, es innegable reconocer que aquellos atributos únicos que el ser humano adapta a su propio sentido son extraídos de la cultura en la que está inmerso, por lo tanto la noción de identidad siempre irá ligada a la de cultura. De ahí que se establezca que los sujetos posean doble percepción de la cultura: la individual y la colectiva; en la individual se acogen aquellos signos dentro de la cultura que, según el sujeto, valga adaptar para constituir su identidad personal, es decir, lo que lo hace diferente de las demás personas que componen determinada sociedad; por otro lado, la identidad colectiva se va creando

en la medida que una comunidad acoja rasgos que los unan como masa, por ejemplo, características que los hagan lo suficientemente parecidos como para conformar entre muchos individuos una sola colectividad en la que se comparten determinados elementos. Por lo que, aún cuando cada ser humano quiera pertenecer a una colectividad definida y homogénea, siempre estará presente el deseo de adquirir características que lo puedan diferenciar de los demás, *“la voluntad de diferenciarse, contrariamente a lo que solemos pensar, no procede de un exceso de aislamiento, sino de lo que se vive como un exceso de contacto entre los grupos”* (Delgado, 199a: 107).

Así mismo se constituyen las relaciones entre los transeúntes dentro de lo urbano; el exceso de socialización, la sobrepoblación de caminantes alienta el deseo de ser único dentro de la sociedad, pero en caso que aquel deseo se haga realidad, también es necesario que los demás cohabitantes aprueben tales características, por lo que entra en el juego el concepto de reconocimiento: primero el propio y luego el social. Cada uno se reconoce en la manera que acepta aquellos rasgos que lo hacen diferente y único, pero al mismo tiempo se espera que dichas características sean aceptadas por los sujetos que lo rodean, porque *“ya no se trata sólo de darnos cuenta que los otros nos constituyen como sujetos, forjan nuestra identidad, sino que, incluso, requerimos desesperadamente de su reconocimiento para cimentar las certezas de nuestra básica valoración de nosotros mismos.”* (Castellanos, Grueso & Rodríguez, 2009: 14); pero debe tenerse en cuenta, también, que el individuo y las sociedades no son estáticas, por lo tanto su necesidad de cambio es permanente y la certeza que las relaciones será auténticas disminuyen, sobre todo cuando se urbanitas se trata.

El reconocimiento de las identidades colectivas en las grandes ciudades cambia cuando, por efectos de las migraciones, los sujetos dejan de sentirse ligados a un territorio puesto que tuvieron que abandonarlo para encontrar una vida diferente en otro lugar; por lo tanto la identidad individual en el espacio público de lo urbano ya no es un territorio sino que se convierte en un escenario: espacio de representaciones, de fluctuaciones, de inestabilidades y de actores. Podría llegarse a hablar de diversas identidades en un mismo sujeto, sobretodo en aquel que no se siente ligado a la ciudad, porque estará aquella identidad en la que nostálgicamente todavía se sienta parte de aquella comunidad que no es propia de donde se encuentre y estará aquella a la que diariamente se ve obligado a mantener para sobrevivir en esa red inmensa de símbolos que cambia sin aviso: *“la comedia de la identidad se representa de manera distinta en función de cuál sea el escenario, se amolda plásticamente a cada partenaire y a los requerimientos de un guión que se va escribiendo sobre la marcha”* (Delgado, 2002: 202)

En su artículo *La cultura como identidad y la identidad como cultura* (s. f.), Gilberto Giménez sugiere que la identidad individual es *“un proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo.”* (Giménez, s. f.: 43), dentro de lo urbano, aquella relatividad que habla el autor se convierte en un elemento determinante, ya que no existe en lo urbano una característica que se pueda considerar perdurable, eso incluye a los urbanitas y sus identidades, las cuales se modifican a conveniencia y se convierte en un aspecto que no podrá ser definido por tal razón. En lo urbano el espacio público es el escenario central, por lo tanto la calle será ese

telón principal, el núcleo donde todas las acciones ocurren sin premeditarlas, sin ensayarlas y, mucho menos, sin definir las:

Es en la calle, entre desconocidos, donde se pueden resolver las contradicciones entre familiaridad y sorpresa, entre distancia e intimidad, entre privacidad y compromiso. Es en la calle donde se produce en todo momento (...) la integración de las incompatibilidades, donde se pueden llevar a cabo los más eficaces ejercicios de reflexión sobre la propia identidad (...) y donde la movilización social permite conocer la potencia de las corrientes de simpatía y solidaridad entre extraños (Delgado, 1999b: 208).

La identidad individual será definitiva al momento de analizar al transeúnte dentro del espacio público, ya que a pesar que los actores se encuentran interpretando un rol no resultan eximidos de las influencias de su entorno; superficialmente se cambia constantemente, existe en cada individuo algunas características con un porcentaje de estabilidad más alto que otras, la necesidad de sobrevivir en medio de tantas presiones moldea al sujeto, y solo una experiencia traumática, como les sucederá a los protagonistas de Trilogía de Nueva York, hace que la vida del urbanita no vuelva a ser lo que algún día fue.

CAPÍTULO II

Trilogía

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

Ciudad de cristal, Paul Auster

La presente investigación parte de un gusto personal por un autor que se convierte en curiosidad y a partir de ahí se da inicio a una búsqueda por el entendimiento de la mente del narrador y de los personajes creados. *La trilogía de Nueva York* es publicada por Paul Auster mediante tres entregas entre 1985 y 1987, y con ellas el escritor logra establecer un estilo que se hará evidente en sus siguientes novelas: el azar como punto de giro en la trama, el interés por la mente humana, la soledad y la continua exploración y mutación de la identidad son algunas de las temáticas que giran alrededor de la trilogía, pero no es precisamente aquello que reclama mi atención, es la necesidad de descubrir cómo una ciudad define un personaje y limita sus acciones; de manera que todo lo anterior converge, dando como resultado una obra de amplio análisis.

En la trilogía, Auster otorga a las novelas independencia y autonomía suficiente para que, por separado, cada una sea un universo narrativo dotado de sentido y así mismo son comercializadas como tres obras de tramas aparentemente diferentes que tienen en común únicamente el lugar donde acontecen las acciones, pero en realidad forman un solo texto complejo donde el autor juega constantemente con las situaciones y los personajes, repitiendo nombres y referenciando acontecimientos parecidos bajo una misma línea narrativa: un hombre que como consecuencia del azar se sumerge en una situación que lo obliga a perseguir o ser perseguido por alguien, dicho personaje acepta su irremediable destino e inicia un trabajo que hará cuestionar el sentido de su labor y de su completa existencia.

Una de las características principales de *La trilogía de Nueva York* son los sentimientos que puede generar tras su lectura, uno de ellos es la continua sensación de angustia que acompaña los tres relatos y se intensifica con el final abierto que Auster ofrece, al mismo tiempo que en cada una el lector se convierte en testigo de la paulatina desaparición de sus protagonistas: igualmente, el hecho que el autor introduzca en las novelas numerosas historias paralelas crea una atmósfera de sobreinformación que puede confundir al lector, ya que se puede asumir que cada detalle ofrecido en las historias paralelas es indispensable para el entendimiento de la trama o simplemente es la manera que Auster utiliza para que el lector comprenda la mente del personaje y la manera como éste reflexiona acerca de su vida. Con todo y las sensaciones que puedan producir, las novelas escritas por Auster y aquí analizadas, son un excelente reflejo de la complejidad de la mente humana, más si es una perturbada por sus acciones y por un entorno que la atrae, la atrapa y finalmente las hace desaparecer.

Ciudad de cristal

Oh, hay un momento en el que el cristal se mancha un poco y Azul tiene que limpiarlo en un punto y otro, pero una vez que encuentra la palabra adecuada todo se aclara.

Fantasmas, Paul Auster

La vida de Daniel Quinn cambió radicalmente con aquella llamada. Tal vez aquello era lo necesario para que su vida tomara un poco de sentido, o simplemente fue una travesura, por el placer de satisfacer no sólo su curiosidad sino la de sus álter egos. Una equivocación lleva a una decisión, y a partir de ambas se transforma una vida y se unen otras; Quinn, quien se camufla diariamente en William Wilson y Max Work, irá desapareciendo por haber aceptado la búsqueda de un hombre que se convertirá en su obsesión y su perdición; pero no está solo, está también Nueva York, una especie de recuadro donde se dibuja un laberinto, en donde las calles refieren letras y transmiten mensajes, el lugar en el que puede desvanecerse y volver a aparecer, en donde cada edificación, cada andén, cada parque es el reflejo del hombre y su naturaleza.

La historia parece ser completamente producto del azar, una noche Quinn recibe la llamada de un extraño que parece haberse equivocado de número y quien solicita la ayuda de un tal detective Paul Auster, él niega conocerlo las dos primeras noches que recibe la llamada pero en la tercera —un diecinueve de mayo— ante la insistencia de su interlocutor por hacer una cita con el detective, toma la decisión de hacerse pasar por Paul Auster y acepta el trabajo, y con éste un destino destructivo.

A partir de ahí la vida Quinn se convertiría en una imitación. El falso Paul Auster toma la cita con su nuevo cliente y acude a un apartamento en la avenida sesenta y siete Este, allí le esperan Peter Stillman Jr. y su esposa Virginia, éste es era un hombre joven y de un pelo rubio claro como de un niño, su manera de hablar era parecida a sus movimientos, calculada y lenta; vestido impecablemente de blanco, lucía casi como un fantasma, Quinn lo sentía en su repentina necesidad de no tomar la palabra y lo confirmó cuando miró sus ojos azules, Stillman no parecía estar allí.

Pasó mucho tiempo para que finalmente el hombre decidiera hablar. Las palabras parecían salir de si de una manera muy extraña, entrecortadamente le contó al falso Auster su historia: algún día fue niño, y tuvo madre y padre, la madre murió y luego fue oscuridad, su nombre no era en realidad Peter Stillman el verdadero no lo recordaba, su mente no era todo lo que debería de ser, era una habitación oscura durante nueve años y luego el !bum bum bum¡, y la hediondez del lugar, y la desnudez de su cuerpo; la comida machacada, la comida con las manos, su verdadero nombre era *señor Triste*; nadie sabía qué hacía el pequeño Peter en aquella habitación, tal vez solo llorar e inventar palabras; luego vino la luz, los trece años en el hospital, las gafas oscuras y las clases para andar, para comer, para ir al baño, para usar ropa. Fue difícil enseñarle las palabras, su boca, o tal vez su cabeza, no funcionaba bien, y luego solo atinaron a decirle que ya no podrían hacer más nada por él. Él era Peter Stillman, o Peter Conejo, algunas veces señor Triste, señor Blanco¹ o señor Verde.

Todo eso había sido a causa del padre, llamado también Peter Stillman, quien le había hecho todas aquellas terribles cosas, luego lo encerraron por trece años, tiempo que al día siguiente se

¹ Posible referencia al personaje *Blanco*, de la segunda novela de la trilogía.

cumpliría; aunque Peter Jr. no sabía mucho sobre el tiempo, sabía que su padre volvería e intentaría matarlo; y esa sería la misión encomendada al detective Auster, encontrar a Peter Stillman Sr. y mantenerlo alejado de su hijo. Con aquel relato en mente Quinn se convence que aquello es algo que indudablemente debe aceptar: “*Se estaba animando. Algo le decía que había dado con el tono adecuado, y le inundó una repentina sensación de placer, como si acabara de conseguir cruzar una frontera interior dentro sí mismo.*” (Auster, 1997a: 33), sale de la casa de los Stillman, compra un cuaderno rojo² en el que plasma sus reflexiones acerca de lo sucedido e inicia formalmente la investigación dentro de su papel como detective.

Dentro de la indagación realizada por Quinn, descubrió que Peter Stillman había escrito un libro titulado *El jardín y la torre: primeras visiones del Nuevo mundo*, en el que posiblemente había basado su estilo de vida y las razones por las cuales encerró a su hijo. En dicho libro Stillman planteaba dos teorías, “El mito del paraíso” y “El mito de Babel”; en el primer apartado sostiene que, con la llegada de los colonos europeos a América, se había difundido la creencia que el Nuevo Mundo era en realidad el paraíso perdido, un *Jardín del Edén*, lo que de alguna manera facilitaría la empresa de crear desde cero un territorio perfecto, “*una verdadera Ciudad de Dios*” (Auster, 1997: 55); la segunda parte se apoya en la teoría expuesta por John Milton y su escrito *El paraíso perdido*, a partir de este Stillman afirma que la vida humana tal y como se la conoce empieza después de la caída de Adán y Eva, ya que al consumir la manzana del árbol del conocimiento trajeron al mundo las nociones del bien y del mal, y por esto fueron expulsados; de la misma manera, el lenguaje, siendo la expresión de las cosas vistas, también se alejó de la

² Objeto que aparece en la primera y tercera novela de la trilogía; en este son consignados los datos y reflexiones de los protagonistas. Además es una obra publicada por Paul Auster en 1993, en la que narra historias en las que se evidencian su fascinación por los acontecimientos que son productos del azar.

esencia de éstas, y por ende, se alejó de Dios. Así mismo, Stillman habla de una historia en la que también se examina la relación de Dios, la humanidad y el lenguaje: el episodio de la Torre de Babel, de la que se tiene múltiples interpretaciones pero en general se destaca el castigo impuesto por Dios a los hombres por intentar ser un solo grupo y con un mismo lenguaje, evitando dispersarse por el mundo tal y como Él lo había establecido.

De acuerdo a lo anterior, Stillman en su libro hace mención de un clérigo llamado Henry Dark, que llegó a Inglaterra, se convirtió en asistente de John Milton y basado en las teorías antes mencionadas, escribe un panfleto llamado *La nueva Babel*, en este Dark plantea que el paraíso no es algo que se pueda encontrar sino que el mismo hombre debe construirlo, por lo tanto América era el territorio para construirlo; igualmente sustentaba que la destrucción de la Torre de Babel obedecía a un castigo impuesto por Dios, alejando al hombre de la bondad y del lenguaje de Dios; por lo tanto primero había que cumplir el mandato divino de dispersarse por el mundo para luego proceder a la construcción del paraíso y alcanzar un mismo lenguaje divino; pero eso solo podía suceder trescientos cuarenta años después de la llegada de los ingleses a América, el mismo tiempo entre el Diluvio y la construcción de la Torre de Babel, dichos años terminaban en 1960, año en que Peter Stillman decidió encerrar a su hijo.

Aún con todas las incertidumbres que suscitaba el caso, Quinn no podía estar más cómodo en su papel de detective, estar en la piel de Paul Auster le agradaba; físicamente seguía siendo él mismo, pero ser consciente de ser otro lo ayudaba a sentirse mejor, alguien independiente y más libre; era un juego sencillo y desprovisto de cualquier clase de daño, podía ser Quinn y Auster en los momentos que quisiera, se sentía poderoso ante tal habilidad, en últimas sabiendo que solo lo hacía por ayudar:

El hecho de que ahora hubiese un propósito en ser Paul Auster –un propósito que cada vez era más importante para él- le servía como una especie de justificación moral para la farsa y le absolvía de tener que defender su mentira. Porque creerse Auster se había convertido en su mente en sinónimo de hacer el bien en el mundo. (Auster, 1997a: 66)

Acudió a la estación Grand Central a la espera del Sr. Stillman, tal y como Virginia se lo había solicitado, llegó con buen tiempo para esperar y analizar un poco el lugar. A la hora señalada lo encontró, pero justo al lado de aquel Stillman viejo y lento, se encontraba otro hombre encendiendo un cigarrillo, y luego de hacerlo, Quinn pudo detallar su rostro: era una réplica exacta de Stillman pero más independiente, vestía un traje, iba impecablemente peinado y su maleta era mucho más elegante, lo mismo que sus zapatos; todo se le presentaba absolutamente extraño, pero no podía ser un espejismo. Estaba seguro que el siguiente paso era elegir, y sabía que cualquier rumbo que tomara el caso, era un asunto completamente del azar; y efectivamente, el primer Stillman –el desarreglado- giró hacia la derecha, en cambio el segundo –la versión elegante- se decidió por la izquierda, y aunque al primer instante siguió el rumbo tomado por el segundo, se retractó y devolvió sus pasos para seguir al primero, porque para él, sólo aquel loco podría ser el verdadero Peter Stillman.

Con esa decisión, Quinn inicia el seguimiento a Stillman, éste decidió hospedarse en un feo hotel y solo fue cuestión de tiempo para que estableciera una rutina; a parte de los recesos para tomar sus comidas, el viejo únicamente dedicaba su tiempo a vagar por las calles de Manhattan, sin un rumbo aparente manteniendo un límite de las calles por las que transitaba, caminaba al parecer sin pensar pero sin salirse de un perímetro particular dentro de la isla, descansaba

brevemente en algún parque y seguía sus recorridos; lo notable para Quinn era que Stillman continuamente detenía su marcha para recoger objetos extraños que hubiera recogido del suelo, aquellos objetos lo suficientemente insignificantes para que ningún transeúnte los notara parecían ser tesoros para él, lo que daba entender su singularidad y despertaba en Quinn la necesidad de acercarse más al hombre. Pero acostumbrarse a seguir el ritmo de Stillman fue complicado ya que estaba acostumbrado a circular por las calles con el objetivo de llegar a otro lugar, mas no con el de tomar conciencia sobre sus pasos; Stillman “*deambulaba por las calles del barrio (...) parándose otra vez, como si cada paso tuviera que sopesarse y medirse antes de que ocupara su lugar entre la suma total de pasos*” (Auster, 1997a: 75), por lo tanto desacelerar era necesario y concentrarse en el papel del otro dentro de la calle era esencial para la continuidad del caso.

Bajo aquella rutina, las persecuciones al anciano eran monótonas y no encontraba en ellas un motivo por el que pensar que Stillman quisiera hacerle daño a su hijo, y se agregaba el hecho que, después de haber analizado sus notas en el cuaderno rojo, encontró que lo que parecían ser rumbos aleatorios eran en realidad letras dentro de la cuadrícula que era la ciudad, posiblemente siendo un deseo de encontrar la verdad en sus pasos, se percató que Stillman iba escribiendo en sus recorridos las letras O-W-E-R-O-F-B-A-B que para él tenía un significado evidente: era una aproximación a las palabras TOWER OF BABEL³, objeto de estudio del antiguo profesor por años, causante quizá de su locura. Con la sensación que era una terrible –y tal vez imaginada– casualidad, y la autorización de Virginia Stillman, Quinn planea su siguiente paso.

Acercase a Stillman no fue nada complicado, el hombre parecía tan alejado de la realidad que Quinn no tuvo la necesidad de armarse de elaboradas estrategias para abordarlo, mas no pudo

³ Torre de Babel (Trad.)

evitar sorprenderse ante la persistencia del antiguo profesor en sus teorías; en su primer encuentro hablan sobre el lenguaje y su transformación:

[La mayoría de gente] Creen que las palabras son como piedras, como grandes objetos inamovibles sin vida, como mónadas que nunca cambian. [Afirma Stillman]

-Las piedras cambian. El viento y el agua pueden desgastarlas. Pueden erosionarse. Pueden machacarse. Pueden convertirse en pedazos, en grava, en polvo. (Auster, 1997a: 94)

Para Stillman, las variaciones del lenguaje ocasionan que éste se aleje de su finalidad por lo que él, considera, debe emprender la tarea de restablecer aquel orden mediante la creación de un nuevo lenguaje, uno basado en las cosas tangibles de la vida y que se aferre únicamente a lo físico “*Porque nuestras palabras ya no se corresponden con el mundo. Cuando las osas estaban enteras nos sentíamos seguros de que nuestras palabras podían expresarlas.*” (Auster, 1997a: 96), y claramente Nueva York era el lugar ideal para la investigación, el caos de la ciudad hacía contener en ella toda clase de imperfecciones que necesitan ser ajustadas.

Lo que conlleva al tema de conversación del segundo encuentro; Quinn se presentó como Henry Dark, aquel que fuera asistente de John Milton⁴, pero Stillman le reveló que aquel hombre en realidad había sido una invención suya y su nombre procedía de las iniciales H. D. correspondientes a Humpty Dumpty, un personaje popular de ficción representado como un huevo que estando parado en un muro, cayó y no pudo volver a construirse, él mismo es retratado en el libro *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (Carroll, 1871) cuando habla con la protagonista sobre cómo el hombre debe ser amo de sus palabras y que ellas respondan a sus

⁴ Ver pág. 21

necesidades, y Stillman añade que así como el huevo, el hombre es un ser que no ha terminado de formarse y es precisamente esa la labor a lo largo de su existencia.

En el último encuentro, Quinn aprovechó la aparente falta de coherencia que presentaba el viejo Stillman para presentarse como Peter Stillman. Al escuchar su nombre el anciano profesor asumió que hablaba con su hijo, por lo que dedicó minutos a hablarse sobre su vida actual: sus días malos y buenos, los momentos en que pensaba en él y las lecciones que esperaba haberle enseñado. El falso Auster dio por terminado su encuentro, esperando que al día siguiente la conversación fuera diferente, cosa que no sucedió ya que, al llegar al punto de encuentro, Stillman no acudió y cuando se acercó al hotel a buscarlo entre los huéspedes, este ya se había retirado.

Parecía imposible volver a Stillman, “*el viejo era ahora parte de la ciudad. Era una mota, un signo de puntuación, un ladrillo en un interminable muro de ladrillos*” (Auster, 1997a: 113); Quinn había perdido la razón de su investigación, se sentía tan unido al antiguo profesor que su ausencia lo desubicaba. Después de llamar a Virginia Stillman para advertirle sobre la huída del anciano, se dispuso a buscar a la única persona que pensó podría darle respuestas: el verdadero Paul Auster⁵. Entre el asombro y el entendimiento, Quinn y Auster, que resultó siendo en realidad un escritor, compartieron sus historias; la del casual caso Stillman y la teoría del escritor sobre el verdadero autor de *Don Quijote de La Mancha*, y aunque en él no encontró lo que buscaba, Quinn se alivió al compartir la historia con alguien ajeno a aquella locura pero un

⁵ Así como el personaje, el autor Paul Auster también tiene un hijo llamado Daniel, fruto de su matrimonio con Lydia Davies, y actualmente se encuentra casado con la escritora Siri Hustvedt.

sentimiento de melancolía lo invadió cuando se dio cuenta que las opciones eran pocas, que sin Stillman su misión de proteger a Peter Jr. eran nulas.

Tras varios intentos de comunicación con Virginia Stillman –su línea parecía averiada- se refugió por horas en su cuaderno rojo, aquel en el que había consignado las observaciones sobre el caso ahora era el único medio para expresar sus reflexiones sobre los vagabundos y todos aquellos personajes que habitaban por todas las calles de Nueva York, esos que aunque no cumplen una función dentro de la Gran Manzana su presencia era fundamental, dan sentido a la vida en la ciudad, son parte del orden que compone ese gran entramado de edificios y calles. Y de pronto por fin todo tuvo sentido para Quinn, su lugar estaba en las calles; continuaría con el caso, vigilaría a Peter y a su esposa desde las calles.

El tiempo que permaneció en el callejón fuera del edificio de los Stillman fue incierto, acogió aquel rincón como su hogar. Estableciendo reglas nuevas que le permitieron adaptarse a su nueva vida; aprendió a vivir con pocos alimentos, a dormir pocos minutos cada hora del día y a resguardarse del mal clima en un sucio contenedor que lo acompañaba. La austeridad era imprescindible en su vigilancia, su atención debía estar totalmente puesta en el portón del edificio; y aunque su trabajo fue el más oportuno, los resultados no fueron los mejores: los Stillman jamás entraron o salieron de aquella edificación.

Un día se dio cuenta que no podría aguantar más, el poco dinero que había sacado de su cuenta bancaria ya se había acabado y sus intentos por proteger a los Stillman habían sido en vano porque ellos parecían ya no vivir allí. Después de tantos días decidió ponerse de pie y empezar a caminar, labor difícil teniendo en cuenta que hacía mucho no lo intentaba. Caminó

unas cuantas cuadras hasta encontrarse de repente ante un espejo de un almacén, “*rasgo por rasgo, estudió la cara que tenía delante y lentamente empezó a advertir que aquella persona tenía cierto parecido con el hombre que siempre había sido él*” (Auster, 1997a: 148) y con la irremediable certeza que él ya no era él, invirtió sus últimas monedas en comunicarse con Auster, sólo para enterarse que Peter Stillman Sr. se había suicidado dos meses atrás.

Tal vez la vida le estaba dando las señales precisas para que volviera a su antigua vida y olvidara todo aquel asunto de ser un falso detective; pero todavía tenía ante él una señal más: al regresar a su apartamento, se da cuenta que alguien ya vive ahí y que sus cosas ya no existen. Esa era definitivamente la señal que buscaba, el final debía ser de esa manera porque no sino lo demás no tendría sentido. Regresó al edificio donde alguna vez vivieron Peter y Virginia Stillman, llegó ante el apartamento que recordaba haber visitado e ingresó fácilmente, fue hasta una de las habitaciones y allí se durmió. Cuando despertó encontró una bandeja con comida y aquello no le sorprendió; empezó una nueva rutina de comer, dormir y escribir en su cuaderno, aquel objeto era lo único que lo ligaba a los comienzos de la historia, el caso “*había sido un puente hacia otro lugar en su vida, y ahora que lo había cruzado, había perdido su significado. Quinn ya no sentía el menor interés por sí mismo*” (Auster, 1997a: 160). Las hojas de su cuaderno se iban acabando y con ellas la misma existencia de Daniel Quinn.

Fantasmas

Como un lobo disfrazado con la piel de un cordero llega *Fantasmas*, la segunda novela de *La trilogía de Nueva York*, una aparente novela policíaca donde más adelante deja descubrir su verdadero sentido y se convierte en un thriller psicológico en el que se percibe el deseo del narrador de involucrar, mediante la detallada descripción, al lector dentro de la continua y creciente angustia.

Todo empezó el tres de febrero de 1947⁶ con una trama aparentemente sencilla; Azul, un detective, quien había sido discípulo de Castaño, y ahora heredero de la empresa de investigación, es contratado por Blanco .un hombre que no parece ser lo que dice ser- para seguir a Negro. Sin cuestiones ni reparos Azul acepta el trabajo y esa misma tarde se muda a un apartamento alquilado justo al frente del de Negro esto, de acuerdo a Blanco, le facilitará la investigación. Rápidamente se da cuenta que el caso es mucho menos emocionante de lo que pensaba, Negro es un hombre simple de acciones básicas; pasa todos los días sentado en un escritorio leyendo *Walden* de Henry David Thoreau, tomando apuntes o haciendo los quehaceres de su estudio, todo aquello inquieta sobremanera a Azul ya que no está acostumbrado a casos “de escritorio”, por lo tanto además de hacer su vigilancia, invierte su tiempo en lecturas, reflexiones o remembranzas.

Dicha introspección inquieta a Azul, pero fácilmente la hace a un lado parcialmente al darse cuenta que en lugar de eso puede dar rienda suelta a su imaginación, sabe que alrededor del caso

⁶ Fecha real de nacimiento del escritor Paul Auster.

de Negro existen algunos vacíos que pueden ser llenados por cualquier historia que decidiera inventar. Se sumerge en la enorme cantidad de posibilidades en cuanto a Blanco –quien no es el hombre que aparenta ser-, en cuanto a Negro y su parsimoniosa rutina y, sobre todo, en cuanto a su relación con la futura señora Azul, ya que ésta parece ser su único anclaje a su vida anterior al caso de Negro; piensa en ella, en lo podría estar haciendo y en lo que hubiera sido de ellos si él no hubiese aceptado el caso, y aunque sobre Negro puede llegar a pensar muchas cosas, en cuanto a ella sólo hay confusión y una extraña sensación de cambio interno desde que llegó a aquel cuarto.

A pesar de aquello Azul debe continuar con su trabajo, y como parte de éste debe entregar un informe semanal reseñando cada uno de los movimientos de Negro y eso no parece ser un problema para él ya que es algo rutinario dentro de su trabajo como detective, pero el asunto se convierte en un incordio cuando trata de encontrar las palabras para describir la poca actividad de Negro y esto lo desconcierta; sus informes se basan en hechos verificables y el uso de artificios del lenguaje no es su fuerte, escuetamente busca expresar lo visto. Los informes no parecen satisfacer a Azul y pronto se da cuenta que, aunque el reporte corresponde efectivamente a lo observado, no logra reflejar lo que realmente siente respecto al caso, parece no poder encontrar las palabras precisas para expresar lo que siente y estas en vez de dar sentido al caso, “*pueden oscurecer lo que está intentando decir*” (Auster, 1997b: 32). Sus reflexiones en torno a Negro se vuelven cada vez más profundas, la soledad amplía sus meditaciones y parece estar iniciando un camino sin retorno al sentirse, pese a su turbación, cada vez más unido a Negro y entre más tiempo va pasando más se va acoplando a la idea de no saber cuál será el siguiente paso; el azar pronto se convertirá en el conductor del caso, y por ende, de la vida del protagonista.

La monotonía del caso parece romperse cuando una serie de encuentros se efectúan.; la inactividad y la falta de emoción son reemplazadas por el movimiento y la adrenalina tanto de los encuentros casuales como de los premeditados. Cada uno dejará por fin en Azul la sensación que verdaderamente la investigación va hacia algún lado, pero no precisamente el lado que él quisiera o el que mejor pudiera comprender. A partir de ese punto las acciones producen en él reflexiones que cuestionan seriamente la naturaleza de su existencia, de su función dentro del caso y del hecho que tal vez él no sea tan independiente en su labor después de todo.

El primero de ellos, un tanto intrascendente, es el encuentro de Negro con una mujer que parece ser cercana, ambos cenan y minutos después una discusión hace que ella abandone el lugar dando por finalizado el breve encuentro; el segundo, desconcertante, ocurrió mientras caminaba por la calle veintiséis Este, al agacharse para atarse uno de sus cordones descubre a unos metros más adelante a la futura señora Azul cogida del brazo de otro hombre a quien sonríe radiantemente. Consternado por el encuentro, Azul decide esperar a que la pareja se acerque y se pone de pie intempestivamente, asustando a la –ahora- ex futura señora Azul, ella al reconocerlo empieza a golpearlo mientras llora y grita; él recibe cada golpe como un castigo por su desaparición, el hombre que la acompañaba los separa, la retira de la escena y ambos se marchan.

La consternación de Azul ante lo sucedido es absoluta, él sabe sin duda que merece cada golpe propinado por la ex futura señora Azul, lo supo en el momento en que ella fijó en él su mirada y solo vio ira. Es consiente también que el caso Negro lo ha llevado a sacrificar su felicidad y que *“en ese caso no sería erróneo afirmar que éste es verdaderamente el principio del fin.”* (Auster, 1997b: 66); esto es un hecho, así que todo lo que queda es planear su siguiente movida. Días después se dirige a la oficina de correos de Manhattan para corroborar que uno de

sus informes haya sido recibido en el apartado de correos 1001, da vueltas por un rato mientras espera a que alguien se acerque al buzón. Hacia el final de la mañana lo ve: un hombre con una máscara monstruosa que se acerca al buzón y toma la carta; Azul tiene la seguridad que es Blanco, y lo sigue, al percatarse de la vigilancia de Azul, el hombre emprende la huida y aborda el autobús en la esquina. Pero aunque pierde el rastro de Blanco, sabe que sus acciones ha producido algo en él cuando recibe junto a su cheque una nota: “*Nada de tonterías*” (Auster, 1997b: 67), después de eso nada será igual.

Con la certeza de sentirse violado por Blanco y con la incertidumbre de no saber ahora nada sobre la naturaleza del caso y la función que cumple en él, Azul decide armarse de sus disfraces y buscar, con otras identidades, lo que con la suya no pudo encontrar. La primera que decide usar es la de Jimmy Rosa, un viejo mendigo cuya su vida consiste en caminar por las calles demostrando apatía por su entorno. Bajo esta identidad, interacciona un par de veces con Negro y lo único que logra es entender que es el mismo Negro quien envía reporte de su comportamiento a Blanco ya que estando bajo esta identidad olvida enviar su informe a su jefe y este le deja una nota alertándolo para que no le mintiera.

La segunda identidad que adopta es la de un hombre llamado Nieve, pero esta vez no se molestó en usar disfraz. Sucedió una noche en la que ambos se dirigieron a un bar y entablaron una conversación la cual le da entender a Azul que Negro sabe exactamente quién es él y a qué se dedica, lo que lo hace reflexionar sobre el tiempo que ha invertido en aquello. Pero la confusión llega cuando Negro habla sobre su trabajo como detective y le comenta sobre el caso en el que trabajaba: el de un hombre al que sigue hace más de un año, y sus movimientos son tan predecibles que pueden ser fácilmente adivinados, pasa todo el día escribiendo –la historia de su

vida, cree Negro- en su cuaderno y no hace nada más. Azul, impresionado, deja a un lado su interpretación de Nieve:

¿Sabe él que usted le está observando o no? (...) Por supuesto que lo sabe. Ésa es la cuestión, ¿no? Tiene que saberlo, de lo contrario nada tendría sentido.

¿Por qué?

Porque me necesita, dice Negro, aún mirando hacia otro lado. Necesita mis ojos mirándole. Me necesita para demostrar que está vivo. (Auster, 1997b: 98)

Convencido de que es demasiada coincidencia aquellas palabras, decide como algo necesario tener un acercamiento mayor con Negro, por eso se dirige a su apartamento, la primera vez como vendedor, en la que no logra nada; y la segunda irrumpiendo mientras su dueño se encontraba fuera, analiza un poco más el espacio y tratando de superar la impresión que le genera conocer la intimidad de Negro, toma unos papeles que encuentra en su escritorio. Con la adrenalina hasta el tope Azul vuelve a su estudio y bebe un poco para relajarse, pero al intentar leer los papeles robados de la casa de Negro, cualquier intento por calmarse resulta en vano; los documentos encontrados no son más que los informes que él mismo lleva escribiendo por más de un año; en un segundo todo cambia para Azul, entra en un estado de euforia seguido por días de abandono total de sí mismo

En consecuencia, decide no volver hacer más informes y se dedica a reflexionar sobre el tiempo transcurrido en aquella habitación, sobre todo el invertido en mirar por su ventana hacia

el edificio del frente; sabe perfectamente que Negro lo condujo a un abismo donde no hay marcha atrás:

Habiendo penetrado en la habitación de Negro y (...) habiendo estado, por así decirlo, en el templo de la soledad de Negro, no puede responder a la oscuridad de ese momento excepto sustituyéndola por su propia soledad. Entrar en Negro, entonces era el equivalente de entrar en sí mismo, y una vez dentro de sí mismo, ya no puede concebir estar en ningún otro sitio. Pero ahí es precisamente donde está Negro, aunque Azul no lo sepa. (Auster, 1997b: 115)

Y así pasan los días para Azul, entre las desesperanza por hallarse en un camino sin retorno, víctima de las manipulaciones de Negro. Finalmente, y tras verlo en la calle mirando su ventana, decide subir hasta su estudio; Azul sabe perfectamente que la hora ha llegado y no importa en realidad lo que encuentre, necesita saber la verdad de Negro que al final es la propia; abre la puerta y allí lo encuentra, con una horrenda máscara -la misma usada por Blanco algún día- y un revólver en la mano. Hablan de ambos y su misión: la de recordarse su existencia, ser el mundo y la realidad del otro, convertirse y fusionarse; Azul no lo soporta, forcejean y termina propinándole a Negro una despiadada golpiza.

Realmente no le interesa saber si Negro vive o muere, toma el manuscrito de éste y se marcha rápidamente. Llega a su habitación, se lava y toma un poco de whisky escocés mientras lee lo escrito por Negro, al terminar se da cuenta que lo dicho por Negro es cierto, él siempre supo todo de memoria, ahora solo era buscarle una conclusión: *“Todavía falta el momento final, y ése no llegará hasta que Azul salga de la habitación (...). Cuando Azul se levante de la silla, se ponga el sombrero y salga por la puerta, ése será el final”* (Auster, 1997b: 125). Y así fue.

La habitación cerrada

*Al escribir esto ahora me doy cuenta de que incluso aquel primer día
yo había caído en un hoyo en la tierra, que estaba resbalando hacia un
lugar donde no había estado antes.*

La habitación cerrada, Paul Auster

Con un ritmo más ligero, aparece *La habitación cerrada*, última novela de *La trilogía de Nueva York*; un relato que, al igual que *Fantasma*, inicialmente propone una trama que luego deriva por un giro inesperado del destino. Un asunto que parece estar definido da un repentino salto y la acción se centra en una búsqueda, el sujeto es obligado a seguir una serie de pistas que lo llevarán a conocer a otro, pero al mismo tiempo a reconocerse a sí mismo y al otro dentro de sí. La historia es narrada en primera persona por el mismo protagonista, siete años más tarde desde aquel día en que una carta llegó a su casa.

El narrador y protagonista es un periodista que vive de la realización de artículos y críticas, con el constante deseo de convertirse en escritor. Muchos años atrás compartió su infancia con Fanshawe, su mejor amigo e ídolo de aventuras; cada día para él es un constante recuerdo de lo que significó Fanshawe en su vida, ya que al hacerse jóvenes sus caminos tomaron rumbos distintos. Un día cualquiera recibe una carta de la que parece ser la esposa de su antiguo amigo, en ella le contaba que sabía de su existencia y que acudía a él porque su esposo había desaparecido hacía más de seis meses y era de suma importancia que ambos se vieran para hablar sobre un asunto relacionado con su desaparecido esposo.

Y de ahí parte la historia, de un recuerdo que reaparece para desvanecerse de la misma manera como había llegado. Ninguno de los dos se había molestado en saber qué era de la vida del otro, y ahora que Fanshawe se encontraba desaparecido renacía en el deseo de reencontrarse con su viejo amigo; se daba cuenta que Fanshawe era no más que un simple recuerdo, la representación de una época y un momento en su memoria. Contactó a Sophie Fanshawe –la esposa- y quedaron para verse al día siguiente.

La reunión con ella representó un reencuentro inesperado con su pasado; había perdido contacto con Fanshawe después de haber terminado la escuela y según lo relatado por su esposa, este estudió un par de años en la universidad y luego partió en un barco –en el que trabajó como cocinero- para desembarcar en Francia, allí vivió tanto en la capital como en una granja hacia el sur. La pareja se conoció en Manhattan, en una pequeña librería, y desde ese día habían sido inseparables hasta el momento en que Fanshawe accede, tras el pedido de su esposa, a publicar su producción escrita máximo en el transcurso de un año para ayudarle al sostenimiento de su futuro hijo y en caso de no poder cumplirlo, Sophie debía entregarle los manuscritos a su mejor amigo y que él, bajo su criterio, decidiera si el material era o no publicable. Luego de aquella advertencia Fanshawe desapareció, borró su rastro y ni el detective privado Quinn⁷ puedo encontrarlo.

Y por eso estaban allí. Él sabía que aceptando el favor se estaba metiendo en terrenos desconocidos y por tanto, peligrosos para él. La cantidad de escritos era tal, que después de una hora pudieron empacarlos en dos maletas, finalmente, salió de ahí con la promesa de leer y decidir sobre el destino de aquellos manuscritos, lo que no sabía era que también estaba tranzando el suyo. Su vida

⁷ Apellido de Daniel, protagonista de *Ciudad de cristal* quien, tras ser contratado como detective, va perdiéndose en una oscura soledad a medida que avanza su trabajo como detective.

estaba ligada a la de Fanshawe desde la infancia de ambos, viviendo en casa contiguas, compartiendo con los mismos amigos en la escuela y de aventuras; realmente lo creía único y digno de imitar, sobre todo por la capacidad de Fanshawe de no percatarse de sus virtudes, era inmune al orgullo y al egocentrismo, y eso lo hacía mejor persona aún.

Siendo niños disfrutaba de la amistad de Fanshawe, era creativo y un líder innato, todo lo que él hacía era digno de imitar y su bondad y autenticidad era sorprendentes, pero todo cambió con el paso del tiempo. A medida que iban creciendo, la personalidad de Fanshawe se retrajo un poco, y aunque nunca lo buscó, su liderazgo decayó cuando empezó a retirarse de las actividades por las cuales se había hecho popular y sólo buscaba mantenerse al margen de todos sus compañeros, las cosas de antes ya no representaban el mismo desafío y concentrarse en si mismo fue algo natural, más cuando la tragedia tocó a su familia. Al padre de Fanshawe le diagnosticaron cáncer cuando éste contaba con diez y seis años, su madre tratando de salir a flote se desestabilizó y su hermana menor halló en él el equilibrio que necesitaba, Fanshawe se convirtió en el sostén de su familia.

Fanshawe siempre demostró una necesidad de aislamiento, en la soledad de una caja por ejemplo como cuando eran niños, tenía la capacidad para abstraerse en sus pensamientos y era el único lugar donde nadie más podía entrar, dinámica que cambiaba al tener que leer todos los manuscritos hechos por quién fuera su ídolo a lo largo de su vida, quien ahora, desde donde estuviera le permitía entrar en su mente por medio del papel; se comprometió con Sophie a leerlos todo y darle una respuesta al requerimiento.

Los resultados fueron asombrosos, no le sorprendió darse cuenta que escrito por Fanshawe era excelente y digno de publicación; contactó a un editor y la reacción fue positiva, hicieron un contrato para la publicación de lo escrito incluyendo un artículo previo hecho por él. A pesar de saber que había sido Fanshawe el creador de aquella obra, y que el éxito o el fracaso de ésta también le pertenecía; se sentía como inventor, yendo de aquí para allá buscando cosas nuevas y mejorando lo que fuera necesario para que el proyecto saliera de la mejor manera: “*Había tropezado con una causa, algo que me justificaba y hacía que me sintiese importante, y cuanto más plenamente me sumergía en mis ambiciones para Fanshawe, más nítidamente me veía a mí mismo*” (Auster, 1997c: 46). Era como si la intervención de su amigo hubiera ayudado a la resolución de algunos de sus problemas, su nuevo trabajo y su reciente relación con Sophie; esos inesperados acontecimientos habían cambiado su vida para siempre

Semanas después del estreno de una de las obras de Fanshawe, mientras se encontraba en su casa intentando redactar una reseña sobre unos cuantos libros de poesía, no hizo más que pensar en algo que le había comentado el editor días antes: que la gente había empezado a creer, tras el éxito arrasador de *El país del nunca jamás*, Fanshawe realmente no existía y era no más que un invento suyo, un fraude; aquello le parecía absurdo porque él no tenía la necesidad de realizar esa clase de artimañas aunque la idea de publicar bajo un seudónimo no le disgustaba del todo. Llegó el medio día y con él, su rutinaria visita al buzón de correo en su edificio, en el que solamente encontró una carta con un matasellos de Nueva York y sin remitente.

No reconoció la letra, pero supo inmediatamente que era de Fanshawe. En ella mencionaba lo feliz que se encontraba por los buenos resultados tanto profesionales como personales en su vida, le advierte también que no trate de buscarlo de ninguna manera, que no comente con nadie –ni

siquiera con Sophie- sobre su comunicación, y en caso de que milagrosamente lo encuentre, lo mataría. Se despide anunciándole que para conveniencia de ambos, no volverá a ponerse en contacto, y que no debe preocuparse, porque siete años a partir del día de su desaparición será el día de su muerte; confía en que él siga llevando su misión a cabo de la manera más satisfactoria porque siendo su mejor amigo no esperaba menos.

Pasa varias horas meditando sobre la autenticidad de la carta, finalmente se resigna a aceptar que proviene de Fanshawe y que parece ser que se ha convertido en otra persona. La confusión reinará de ese momento en adelante para él, nada volverá a ser igual. Y aunque todo aquello le intrigaba, lo que realmente le molestaba era el hecho de no haber sospechado de todo aquello; la escritura continua de Fanshawe, su negación a publicar, la promesa planteada a Sophie y luego el abandono. Todo parecía un plan fríamente calculado a favor de Fanshawe, de Sophie y el bebé, ya que si ella nunca se enteraba de la desaparición planeada, lo iba a dar por muerto y así las cosas serían mucho más fáciles para todo, incluso para él, porque parte del plan era juntarlos. Gestionó el divorcio entre Fanshawe y Sophie rápidamente, y en diciembre de 1977 contrajeron matrimonio.

Más adelante llegaría una propuesta que daría un giro radical a la historia. Stuart Green, el editor de los documentos de Fanshawe, le ofreció realizar una biografía de su mejor amigo con el fin de acallar la nueva oleada de rumores sobre fraude en la historia de Fanshawe. Durante semanas medita el asunto de contar o no la verdad sobre su desaparecido amigo, el hecho de que en realidad no estuviera muerto convertía el texto en una ficción. Sabe que la firma del contrato es también la firma de su sentencia, porque considera que una tarea como esa de alguna u otra forma siempre quedará incompleta: *“Por muchos hechos que se cuenten, por muchos datos que*

se muestren, lo esencial se resiste a ser contado” (Auster, 1997c: 65). Medita largo rato sobre el trabajo biográfico en general; considera que detalles como fechas y acontecimientos importantes en la vida de alguien, son superfluos y finalmente no dicen nada respecto al biografiado, aquellos sólo dan cuenta del paso de aquella persona por el mundo, pero no necesariamente muestran algún rasgo de su verdadera personalidad, porque al final, eso nunca se sabe. No puede escribir fingiendo que conoce todo sobre otro, cuando lo más seguro es que no conozca todo sobre sí mismo.

La decisión ya estaba tomada, con la biografía no solo se encargaba de dar a conocer la vida del ahora famoso escritor, sino que, mediante las palabras, daría forma a la historia de la desaparición de Fanshawe y haría de su muerte un hecho. El deseo de acallar los rumores en su contra y el de no desaprovechar la oportunidad de por fin convertirse en escritor consagrado era más grande que el de cometer un fraude, aunque ocasionalmente tuviera sus dudas. En su experiencia pasada se dedicó a darle vida muchas personas, este caso por el contrario, sería para darle un capítulo final a la historia de su amigo: *“Los dos actos eran opuestos e idénticos, imágenes reflejadas el uno del otro. (...). Estaba cavando una tumba, después de todo, y había momentos en que empezaba a preguntarme si no sería la mía.”* (Auster, 1997c: 69) Para él definitivamente las vidas no tienen mucho sentido. Dar cuenta de una vida es tan complicado como vivirla, la única certeza es la muerte y escribir sobre alguien que aún vive es un asunto ambiguo y confuso; escribir sobre alguien ya fallecido, por otro lado, es una cuestión un poco más sencilla; ya que todo está concluido, el resultado es un solo y estático.

Semanas más tarde decidió acudir a la casa de la mamá de Fanshawe en busca de documentos que pudieran ayudar a la investigación previa a la escritura; se sintió abrumado ante tantos

recuerdos y en ese mismo instante, sin controlarlo, rompió en llanto como queriendo exteriorizar todo aquello que llevaba sintiendo desde que había recibido la carta, incluyendo los crecientes temores. Apartó sus miedos y continuó con la tarea, revisó unas horas más los documentos y se devolvió a Nueva York prometiéndole a la mamá de Fanshawe que regresaría.

Viajó el lunes siguiente y ella lo recibió en la estación, pero al verla supo que en esa ocasión la visita sería diferente. La encontraba más arreglada y era obvio el tono insinuante con que se dirigía hacia él; luego la sugerencia era más notoria, al punto de querer llevar la conversación hacía lo mucho que la señora Fanshawe desaprobaba a Sophie. Tomó prestado el coche de la señora, y después de dos horas, pudo regresar con todas las copias de las cartas. Ella lo esperaba con un ostentoso almuerzo servido y para él era evidente que había estado bebiendo, trato de mantenerse alerta y continuó con el almuerzo. Más adelante, parece más interesada por la bebida y la conversación se torna más un monólogo; habla de lo extraño que es para que ella saber que precisamente él, aquel niño que jugueteaba por su casa, fuera ahora el padre de su nieto y el nuevo esposo de la mujer de su hijo; al mismo tiempo, comenta sobre el increíble parecido entre él y su hijo, de todo lo que compartieron y de lo mucho que se querían. Pero para ella, en definitiva, Fanshawe no valía ni la mitad de lo que valía él, su hijo estaba de cierta manera muerto por dentro, era un témpano de hielo, desde muy pequeño decidió aislarse de la familia y desde ahí evadió todo el cariño que sus padres pudieran ofrecerle, ellos lo intentaron hasta que se dieron cuenta que no valía la pena.

Y así continuó el monólogo, entre la melancólica historia de su familia y el sopor que ocasionaba en ambos cada copa de vino. Él asegura que lo que siguió a esto tenía que ver tanto con el pasado como con el presente; en su reflexión seis años más tarde, solo se le ocurre pensar

que lo único que los unía era un odio tácito hacia Fanshawe, porque aunque sentía que su infelicidad derivaba de muchos sucesos, en el centro de todo se encontraba su hijo y para él la sombra de lo que él no había podido ser, ambos se vieron envueltos en una relación sexual basada en la venganza, en un acto vil que nada tenía que ver con el amor:

Porque el hecho es que me gustó follar a la madre de Fanshawe, pero de un modo que no tenía nada que ver con el placer. (...) Estaba follando por odio y lo convertí en un acto de violencia, atacando a aquella mujer como si quisiera pulverizarla. Había entrado en mi propia oscuridad y fue allí donde aprendí lo más terrible de todo: que el deseo sexual también puede ser el deseo de matar (...). (Auster, 1997c: 87)

Y allí lo descubrió. Mientras penetraba a la madre de Fanshawe por segunda vez, comprendió que aquel deseo de muerte que estaba sintiendo, no era completamente dirigido hacia ella, porque ella era parte de ese pasado de compartía con Fanshawe, de esa sombra que lo estaba cubriendo, y matarla a ella no era suficiente. Quería matar al propio Fanshawe, y eso era lo que haría. Salió de la casa, tomó un taxi y partió hacia Nueva York. Los días siguientes dejó a un lado sus deseos asesinos, mas no la incertidumbre de los secretos y las reflexiones sobre Fanshawe y su nueva vida.

Tenía la certeza que aunque su labor principal fuera la de escribir la biografía de su antiguo amigo, ese objetivo se había desdibujado desde su visita a la señora Fanshawe, ahora lo único que buscaba era encontrarlo; seguiría haciéndole creer a Sophie que sus investigaciones sobre la vida de Fanshawe iban encaminadas hacia la futura publicación, pero lo que en realidad espera encontrar en las cartas, las fotos o las postales es algún indicio de dónde se pueda encontrar

Fanshawe en aquel momento. El asunto se había vuelto personal, y aunque su amigo lo había amenazado en aquella carta, no le importaba en lo más mínimo porque sentía que el fin último de haber enviado la nota era precisamente para que él se embarcara en una investigación para encontrarlo, el verdadero mensaje era que él supiera que lo estaba esperando.

Por esa razón no abandonó la indagación de los documentos que la señora Fanshawe le había entregado, se dedicó a buscar en ellos algún indicio, algún error donde Fanshawe accidentalmente mencionara un lugar importante que ayudara a la investigación. Se recluyó en su estudio, encerrado con todas las cartas, postales y borradores trataba de hallar la respuesta sobre el paradero de Fanshawe, un vacío en la escritura o una pista que pudiera indicarle los movimientos de su amigo; pero en ellas sólo encontró el retrato de un buen hombre, dedicado en sus diferentes ocupaciones y preocupado por su dar razón de su vida a Ellen –su hermana-. El asunto estaba en que aquella persona calmada, tímida y generosa que había sido Fanshawe en esos años, no coincidía con alguien que hubiera abandonado a su esposa y a su hijo de un momento a otro; debía existir en la historia un punto de quiebre en donde Fanshawe había cambiado y tomado la decisión de huir. Para él la única opción era viajar, buscar en París la respuesta que en Nueva York no había podido hallar; reservó los pasajes, y ante la advertencia de Sophie sobre la relación que estaba a punto de acabarse, se fue.

Llega a París altamente entusiasmado, se maravilla ante su cielo y disfruta del paisaje que le ofrece aquella ciudad, la tranquilidad era totalmente contrario a la caótica Nueva York, y esto lo hacía sentir inseguro; en aquella ciudad únicamente halla a unas cuantas personas que le dan información que ya poseía. Agotado, pensando en que tal vez su misión había fracasado, el final de la búsqueda llegó en una noche; mientras se encontraba en un costoso bar junto a una mujer

morena de Tahití, entró al lugar un joven evidentemente americano, alto, rubio, de constitución atlética; él no lo había visto nunca, pero aún así había en el joven un aspecto que le parecía familiar, pero luego de repasar nombres y rostros en su mente, concluyó que no era nadie. Pero para él, sino era nadie, evidentemente tenía que ser Fanshawe, lo nombró unas cuantas veces, se maravillaba de haberlo encontrado, porque no había duda que era él.

Estaba extasiado: “*Aquel hombre era Fanshawe porque yo decía que era Fanshawe*” (Auster, 1997c: 122), era como si su palabra cobrara vida, exigía tener la razón y si él aseguraba que ese era su amigo era porque así debía de ser; necesitaba encontrarlo y dar por terminado el asunto, el tiempo invertido en aquello parecía ser superior a él y la perturbación solo se iría si encontraba a Fanshawe. Se acercó al supuesto Fanshawe, trató de entablar conversación y aunque fue evidente la confusión en su rostro continuó el diálogo, no antes de afirmar que su nombre era Peter Stillman⁸; a él no pareció importarle y antes lo tomó como un juego de roles, dándole permiso a Fanshawe de ser quien quisiera. Stillman, visiblemente afectado, lo empuja y sale del bar.

Se sentía lleno de adrenalina y después de llamarlo frenéticamente por las calles, llegó ante él en un callejón oscuro con la certeza de que ese sería el día de su muerte. Después de correr muchas calles más, lo alcanzó y lo agarró por la espalda, ambos cayeron al asfalto e instantes después lo único que pudo sentir fue dolor intenso, Stillman lo golpeaba con todas las fuerzas, él solo atinó a cubrirse el rostro a pesar de sentir que en cualquier momento moriría. Permaneció inconsciente unas cuantas horas, y con las fuerzas que le quedaban regresó a su hotel, de allí no se movió hasta tres días después y aunque se sentía destrozado físicamente, nada se sentía igual

⁸ Puede referirse a dos personajes de *Ciudad de Cristal*; el primero, Peter Stillman Sr. un académico que fue enviado a la cárcel tras haber encerrado a su hijo Peter Jr., el segundo, ocasionándole un trastorno. Éste último es quien contrata al detective Paul Auster para que siga a su padre.

al hecho de haber sobrevivido a todo aquello, no comprendía cómo había hecho para salir de aquella situación y todo le parecía imposible. Esa misma noche notificó a Sophie de su regreso

Esperaba una manifestación de Fanshawe en cualquier momento, y llegó en la primavera de 1982, era una carta proveniente de Boston, era corta y contundente; en una sola línea lo citaba en una dirección en aquella ciudad para el primero de abril. Estaba cansado de tener que mentirle a Sophie, pero no tuvo más remedio, y con la excusa de tener que consultar algunos documentos de la biblioteca de Harvard, viajó a Boston el día citado. Llega a una casa completamente deteriorada y después de forzar un poco la puerta logra entrar, desde un espacio cerrado que parecía ser la sala, Fanshawe habló.

Comunicándose a través de la puerta hablaron de Fanshawe y de los lugares donde había estado, en Nueva York donde tuvo que soportar a Quinn, el detective privado contratado por Sophie a quien más tarde confundió y logró que saliera del caso; luego se fue hacia el sur, donde permaneció hasta enterarse de la publicación de sus textos, el enfado que esto le ocasionó fue la razón para que regresara a Nueva York y le escribiera aquella carta, vivió un tiempo en la calle mientras se dedicaba a robar cosas para poder sobrevivir, al mismo tiempo que lo vigilaba a él, a Sophie y Ben. Más adelante, cuando obtuvo el valor de irse, se enroló en un barco carguero griego, en donde pasó casi dos años viajando por el mundo sin pisar tierra.

Después de una corta conversación, Fanshawe le pidió que tomara un cuaderno rojo⁹ que había dejado para él y luego se fuera, amenazándolo con matarlo en caso de querer permanecer más ahí. Él toma el cuaderno y abandona la casa; minutos más tarde, cuando ya ha recuperado un

⁹ Segunda referencia al cuaderno rojo (Véase Nota No. 2).

poco la compostura, decide abrir el cuaderno y leer: *“Si no digo nada sobre lo que encontré allí es porque entendí muy poco. Todas las palabras me eran conocidas, y sin embargo parecían juntadas de un modo extraño, como si su propósito final hubiera sido anularse unas a otras.”* (Auster, 1997c: 143). No fue fácil seguir el hilo de la narración de Fanshawe, a él simplemente le parecía que todo aquello era un intento perfecto de fracasar, de fallarse a sí mismo. Seguidamente, se acercó a las vías del tren, y en una papelera del andén fue tirando una por una las cosas del cuaderno.

CAPÍTULO III

Identidad, deconstrucción y azar

De la misma manera como las ciudades van evolucionando de acuerdo a las necesidades y exigencias de la época, sus habitantes tienen que realizar un proceso parecido; como anteriormente se había expresado, el hombre de ciudad debe ajustarse las dinámicas de lo urbano que puedan darse dentro de su ciudad, aún cuando un habitante sea considerado un outsider debe adaptarse a ciertas reglas tácitas que se imponen dentro de lo urbano, porque en este no existen legislaciones escritas, sino que se establecen estatutos de comportamiento ni dichos, ni escritos; estando en la calle cada uno adquiere un rol que lo obliga a actuar —en ocasiones literalmente— de una manera definida.

Pero adquirir un rol no es fácil, los usuarios de lo urbano deben convivir con las contradicciones que se adquieren al habitar una urbe; el inmenso tejido de relaciones, variables de conducta y la inestabilidad característica de una ciudad, sumerge a los ciudadanos en un remolino de direcciones con un sinnúmero de sentidos. Para sobrevivir en lo urbano un sujeto

debe ser lo suficientemente capaz de adaptarse a las exigencias que imponen las calles, los lugares y los espacios; pero al mismo tiempo debe adquirir la conciencia necesaria para esperar lo inesperado. La ciudad es impredecible, lo que un día fue, al otro día pueda que ya no exista, si un lugar cumplía una función determinada, por mandato de los usuarios tal vez cambie; no existe dentro de lo urbano un destino o una predeterminación hacia los acontecimientos, la inestabilidad abre las puertas a las casualidades y al azar:

La calle y los demás espacios urbanos del tránsito son escenarios de esa predisposición total al «ver venir», en la que un número infinito de potencialidades se despliega alrededor del transeúnte, de tal manera que en cualquier momento pueden hacer erupción (...) acontecimientos en los que se expresa lo aleatorio de un ámbito abierto (...). (Delgado, 1999: 185)

Las eventualidades de la vida en la ciudad exigen una respuesta rápida por parte de la sociedad urbana, por lo tanto las mismas contradicciones y eventualidades que pueden albergar los lugares y los espacios también se encuentran presentes dentro de los seres que los habitan, y es ese momento en el que deben tomar la decisión de modificar su comportamiento en pro de su supervivencia dentro de la ciudad; y de esta manera entra en juego el término de identidad en el espacio público. Las dimensiones que componen al ser humano son variadas, complejas y complementarias, y aunque a la vida pública únicamente le compete aquel comportamiento que hombres y mujeres demuestran “de puertas para afuera”, la relación existente entre vida pública y privada no debe obviarse; las actuaciones ejecutadas por los transeúntes diariamente modifican parcialmente al sujeto, considerándose entonces que la ciudad es ente manipulador de las identidades de sus ciudadanos.

El espacio público es un entramado de relaciones, acciones y reacciones que influyen y/o manipulan la conducta de sus usuarios, convirtiendo a las calles, los parques, las esquinas y los puentes en escenarios donde se interpretan diariamente roles y coreografías distintas; los transeúntes trabajan cada día por superar la función diaria y establecer ante los otros la diferencia que representan entre el cúmulo de masas que componen una sociedad, dando como resultado a sujetos de identidad dócil que, según su conveniencia, rediseñan su manera de enfrentarse a la ciudad.

Paul Auster y la contingencia

“El novelista (...) inventa una nueva lengua que suplante la lengua misteriosa y dolorosa del mundo. Pero el novelista forma parte del mundo y al traducir el mundo, se traduce a sí mismo. Así se desdobra, se convierte en otro, una sombra, un fantasma”

(Navarro, 1994: 21-22)

Al momento de realizar un análisis literario, es un terrible error afirmar o asumir que la obra de un autor es consecuencia de vivencias experimentadas, y aún encontrando detalles específicos sobre la vida privada de un escritor, estos obtienen ambigüedad lo que puede resultar inútil cuando se pretende analizar; a pesar de esto, también es necesario reflexionar y considerar cómo algunas realidades personales funcionan como detonantes para historias más amplias y complejas.

En mil novecientos noventa y cuatro, se publica la versión traducida al español de *The red notebook*¹⁰, libro lanzado por Paul Auster un año antes; en él el traductor Justo Navarro ofrece un prólogo que compila diferentes datos biográficos del escritor neoyorquino orientados hacia la demostración de cómo la fascinación de Auster por plasmar eventualidades en su producción literaria se asemejan a las que él mismo ha vivido; de igual manera, el mismo Auster en la primera historia del libro —que le da título a la obra— narra experiencias personales y ajenas que lo han llevado a construir una concepción clara sobre cómo las casualidades obran en la vida de una persona, un pequeño acontecimiento desencadena otra serie de hechos que afectan al sujeto, sea momentánea o definitivamente.

El primer acercamiento de Auster con el azar ocurrió cuando era adolescente; nació en 1947 en Newark, Nueva Jersey, y catorce o trece años después se salvó milagrosamente de la muerte cuando una incesante lluvia interrumpió un campamento al cual el pequeño Paul había asistido; ya que en un intento por escapar de los rayos en medio del bosque, el grupo de adolescentes debió atravesar una alambrada y justo el niño ubicado delante de Paul en la fila cruzaba la alambrada cuando se vio atrapado por un rayo y murió a causa del impacto. Aquel episodio, según Navarro, hizo que Auster realizara las maneras como obra el azar en la vida, él había decidido ubicarse detrás del explorador fallecido, lo que lo hace cuestionarse sobre la influencia del azar que es tan poderoso como para definir la vida o la muerte de alguien.

La muerte define la segunda intervención importante del azar en la vida del escritor neoyorquino. Luego de haber estudiado literatura francesa, italiana e inglesa en la Universidad de Columbia, hacer unas cuantas traducciones y haber fracasado en su primer matrimonio, Auster

¹⁰ *El cuaderno rojo*. Trad.

recibe una no muy grata llamada anunciando la muerte de su padre y por tal razón se hizo acreedor de una herencia que lo ayudó a salir de la mala situación económica en que se encontraba. La muerte de su padre fue su salvación, ya que sin su aporte no hubiera podido iniciar su continuo proyecto de escritura; la muerte trajo desazón, pero también trajo tranquilidad y tiempo.

Aquellas fueron las dos experiencias que Paul Auster vivió y que, de acuerdo a Navarro, dieron inicio a esa *cacería de coincidencias* (1994), la duda se despertó en él y las formas en que se desarrolla la vida, libre de certezas, se convierten en la mejor materia prima para cada una de sus novelas y en forma predilecta de expresión:

Pero el idioma del azar es también el idioma de la fragilidad: hay coincidencias y casualidades con las que te mueres de risa y hay coincidencias y casualidades con las que te mueres. Descubrir el poder del azar es descubrir que somos terriblemente frágiles y vulnerables, que dependemos de la casualidad, que una coincidencia estúpida puede destrozarnos en un segundo. (Navarro, 1994: 23)

El mismo autor recopila en *El cuaderno rojo*¹¹ algunas vivencias que alimentan el *idioma del azar*: ironías, salvaciones, reencuentros amorosos, amistades y recuerdos inconclusos atraviesan los trece relatos cortos que se compilan en la obra; historias sencillas vividas de primera mano o contadas por otros que enriquecen aquel idioma austeriano y despiertan también en el lector las ansias de descubrir en su vida y en las de otros aquellas casualidades que hayan cambiado su

¹¹ Como ya se había mencionado, Auster hace una primera mención de “el cuaderno rojo” en *Ciudad de Cristal*, ya que Daniel Quinn lo había adquirido con el fin de tomar nota de todo lo concerniente al caso de Peter Stillman, el cuaderno termina en manos del narrador de la historia, amigo de Paul Auster, el personaje; la segunda mención la hace en *La habitación cerrada*, cuando Fanshawe entrega el cuaderno a su amigo para que pueda leer cada una de las notas hechas por él.

existencia. En la última historia del libro, Auster menciona la anécdota que lo llevó a escribir *Ciudad de Cristal*, primera novela que compone *La trilogía de Nueva York*: en la primavera de 1980 recibió dos llamadas en días distintos de un hombre preguntado por la Agencia de Detectives Pinkerton, ante la doble negativa por parte de Auster el hombre no volvió a comunicarse pero, al mismo tiempo, al escritor ya le había quedado la sensación de haber perdido una oportunidad para consultar sobre el asunto; al rechazar las llamadas rechazaba también a la historia en sí.

La manera que encontró para no olvidar aquella historia fue creando una novela en la que una tercera llamada si existiera y su personaje principal (Daniel Quinn) pudiera explorar las posibilidades al hacerse pasar por el detective Paul Auster:

Quería, sobre todo, permanecer fiel a mi primer impulso. Si no me ceñía estrictamente a la verdad de los hechos, escribir ese libro carecía de sentido. Así que debía implicarme en el desarrollo de la historia (o implicar a alguien que se me pareciera, que se llamara como yo) (...). Para bien o para mal, sentí que no tenía elección. (Auster, 1994: 63)

Con aquel acontecimiento, nacido de la casualidad, se desprenden otros sucesos que cambiarán definitivamente la vida del protagonista; su deseo de mantenerse en el caso como falso detective lo llevará a la perdición, y aún cuando pudo haberse librado de aquella responsabilidad cuando el peligro acechaba, su vida era lo suficientemente inestable como para no darse cuenta de la magnitud de la decisión que tomó el día que acepto aquella misión; más adelante, al ir avanzando la trama, cada detalle dentro de la historia se une para ir llevando al personaje a su desaparición.

En el séptimo capítulo de *Ciudad de Cristal*, Daniel Quinn —en el papel del detective Paul Auster— se enfrenta a una decisión definitiva: elegir entre dos personas exactamente iguales pero opuestas. Días después de aceptar su misión, acude a la estación Grand Central de Nueva York en busca de Peter Stillman, objeto de su misión, pero al encontrarlo haya también a un segundo Peter Stillman, la diferencia entre el uno y el otro radicaba en su vestimenta y pulcritud: “Quinn se quedó paralizado. Ahora no podía hacer nada que no fuese una equivocación. Cualquiera que fuera su elección —y tenía que elegir— sería arbitraria, una sumisión al azar. La incertidumbre lo perseguiría hasta el final” (Auster, 1997a. 72); finalmente se decidió por el Stillman más desarreglado, porque no tuvo duda que fuera él y, efectivamente, la duda lo acompañó hasta el final en aquel cuarto oscuro del apartamento de los Stillman.

En el caso de *Fantasmas*, el detonante es la llegada de Blanco, una persona que no es la que dice ser, y que le presenta a Azul el caso de Negro, un hombre al que debe seguir sin razón aparente; durante toda la novela, Blanco actuará como guía del protagonista hacia su perdición, ya que es él quien lo sumerge en aquella inverosímil persecución. Al final se sabe que Blanco y Negro son aliados —si es que no son la misma persona, no se sabe—, pero para Azul ya es muy tarde, su vida ya no será la de antes, había perdido todo lo que era y hasta se había perdido a sí mismo; Blanco es la mano de una fuerza superior a Azul, y aunque su llegada haya sido producto del azar (nunca hubo razón aparente para la elección de Azul), ese personaje tendrá el poder para manejar la vida del detective.

El universo en que Azul se ve inmerso será un laberinto metafísico, *Fantasmas* es una obra plagada de detalles que parecen ser casuales, pero podría considerarse que cumplen con un objetivo y en su conjunto construyen los pasillos del laberinto: la calle Naranja, lugar donde se

encontraban los apartamentos de Azul y Negro; los escritores y personalidades que frecuentaban aquella calle; la labor de Negro como editor de uno de esos escritores; las historias paralelas que recuerda Azul en su estudio; y el encuentro de Azul con su ex prometida son algunos de los acontecimientos y pequeñas coincidencias que hacen que tanto el protagonista como el lector vayan perdiéndose ante el exceso de detalles que ofrece Auster en esta obra.

Al protagonista —cuyo nombre nunca es mencionado y que de ahora en adelante se nombrará como *Él*— de *La habitación cerrada* la casualidad llegó hasta su puerta: mientras esperaba que su trabajo como escritor prosperara (vendía artículos tal y como lo hacía Paul Auster en los inicios de su carrera), recibió una carta de una mujer llamada Sophie Fanshawe, esposa del que habría sido su mejor amigo hasta la adolescencia, el mismo que en este libro encarna la figura del azar y la contingencia en la vida del protagonista. Gracias a ese contacto con Sophie, se entera que su antiguo amigo desapareció y que, con anterioridad, le había solicitado a su esposa que toda la producción literaria que creó a lo largo de su vida quedara en manos de él.

De la misma manera como Paul Auster heredó el dinero de su padre fallecido justo cuando más lo necesitaba, así llegaron hasta él aquellos documentos y con ellos el tan anhelado éxito editorial; pero a diferencia de la real experiencia de Auster, Fanshawe no había muerto, y su fantasma lo perseguía continuamente. Y así empieza la persecución con la excusa de querer lanzar una biografía de su desaparecido amigo; intentando hallar pistas sobre la antigua vida de Fanshawe se ve envuelto en una cacería sin presa, porque este únicamente se revela cuando lo considera necesario, aumentando la angustia de su amigo.

La última entrega de *La Trilogía de Nueva York* es la conclusión, una historia donde todo converge y los personajes se encuentran: un detective llamado Quinn fue contratado por Sophie para encontrar a Fanshawe y éste utilizó la estrategia de detective perseguido para deshacerse de él y al final, cuando todo parecía perdido, el protagonista cree encontrar a Fanshawe en un bar de París, personificado por un hombre que se hizo llamar Peter Stillman; y una vez más, todo queda registrado en el ya nombrado cuaderno rojo. Cada detalle mencionado enriquece ese gran tejido creado por Auster: una red de personajes, lugares y situaciones que parecen puestos allí de pura casualidad, pero al final cada uno aporta y le da más sentido a la trama, y aunque pueda llegar a ser confuso, dichos detalles vienen a demostrar cómo la casualidad, el azar o la contingencia hacen parte de la vida cotidiana del usuario de lo urbano.

Identidades perdidas

Eso era todo: Fanshawe solo en esa habitación, condenado a una soledad mítica, quizá viviendo, quizá respirando, soñando Dios sabe qué. Esa habitación, lo descubrí entonces, estaba situada dentro de mi cráneo.

La habitación cerrada, Paul Auster.

En lo urbano, el espacio público es el escenario y el transeúnte es su actor principal; miles de ellos caminan, se cruzan y se presentan unos frente a otros en distintos lugares, territorios y espacios. Al salir de su intimidad al espacio público, el transeúnte debe tener conciencia de lo

impredecible que puede llegar a ser caminar por una calle, porque transitar por los espacios urbanos abre un sinnúmero de posibilidades hacia lo inesperado, lo que convierte al viandante en un maestro de la improvisación, tal y como se le exige a un actor. Al tener contacto con el espacio público cada uno va descubriendo herramientas que le permitan sobrevivir dentro de este, pero aún así lo inesperado puede golpear en cualquier momento por lo que se debe estar preparado.

Como resultado del azar, la vida de los transeúntes se plagada de relaciones momentáneas que pueden volverse o no trascendentales, el escenario público permite diversidades de actos: de desaparición, de no ser nadie y de ser alguien distinto cada vez que uno se expone a los demás actores. Por lo tanto cuando se habla de identidad dentro de lo urbano no puede hablarse de un concepto inamovible y estable, ya que la misma ciudad obliga a ser todo lo contrario; lo urbano no debe moldearse según sus usuarios, sino que son ellos quienes deben adaptarse a las dinámicas que pueden darse en el espacio público; en la ciudad, las identidades son “*sometidas a un conjunto de choques e inestabilidades, modifican su naturaleza, cambian de aspecto y de estrategia cada vez que es necesario Su evolución es con frecuencia caótica e imprevisible*” (Delgado, 2002: 206).

En el apartado anterior ya se ha ejemplificado cómo el azar se presenta ante cada uno de los protagonistas de *La trilogía de Nueva York* y la manera como una situación o un personaje han actuado como detonantes de una trama más compleja de lo que en un inicio parecía. Paul Auster juega con la atención de los lectores al presentar historias que parecen contener una diégesis sencilla y típica de novela policiaca, pero a medida que se va avanzando el autor se vale de sus personajes para demostrar que lo clásico pasa a un segundo plano, presentando en sus tres

novelas una literatura análoga a una ciudad: en unos pocos personajes ofrece una red de diversos detalles que confluyen hacia sus personajes principales, todo anclado a la compleja ciudad de Nueva York.

Las tres novelas que componen la trilogía se caracterizan porque todos los hechos giran únicamente en torno al personaje principal, que es o actúa como detective y el secundario (a veces este sobrepasa al primero por el papel que juega) que es perseguido por el principal; existen también personajes de menor importancia pero imprescindibles. A lo largo de cada una de las obras se verá cómo las circunstancias a las que los personajes se ven sometidos harán que sus identidades vayan mutando, pero en vez de verse fortalecidos por lo impredecible de la sociedad urbana, cada uno se va perdiendo en un laberinto metafísico que ellos mismos parecen construir.

En los espacios urbanos prima la individualidad, además surge la necesidad de integrarse con los demás en la medida en que cada usuario establezca límites y diferencias frente a los demás; en una danza casi sincronizada, los cuerpos de los viandantes se cruzan y se ignoran en la medida de lo posible, pero si es el caso de verse obligado a interactuar el individuo debe leer en la presencia del otro la manera como debe dosificar las características que componen su *identidad subjetiva* que, de acuerdo a Manuel Delgado en su texto *Disoluciones urbanas*, es el conjunto de particularidades indefinibles que se alojan en el sujeto pero que en la medida que se van expresando, según cada situación, van dejando una pista sobre quién es dicho sujeto. (2002: 213)

La particularidad de los protagonistas de *La trilogía de Nueva York* radica en que cada uno de ellos al inicio de la trama se encuentra en una especie de limbo existencial, sus vidas no poseen el

sentido que hubieran esperado tener, ya sea por la soledad, el desempleo o la frustración ante la vida que llevaban hasta la intervención del azar en manos de Auster. Cada uno es una típica representación de las contradicciones a las que se ve sometido el usuario de lo urbano: la fragilidad de sus identidades los lleva a adaptarse a las circunstancias que se interponen y su disposición ante las contingencias es absoluta, lo que trae como resultado la interpretación nuevos roles dentro de la sociedad: dos detectives (uno real y otro interpretado) y un escritor; y lo que inicialmente puede interpretarse como un éxito personal, paulatinamente se convierte en una lenta caída libre hacia la deconstrucción de su ser.

En *Ciudad de cristal* se encuentra a Daniel Quinn, un hombre que en algún momento tuvo familia (esposa y un hijo también llamado Daniel), que después de haberla perdido en un accidente se transformó en un ermitaño que vivía de publicaciones utilizando nombres distintos, reflejándose parcialmente en William Wilson, protagonista de todas sus novelas. Una noche recibe una llamada equivocada que le anuncia un cambio significativo, la posibilidad de convertirse en otro había llegado sin buscarlo, el cambio que silenciosamente buscaba; de manera que va dejando su vida atrás.

Cada característica que el individuo demuestra ante los demás, es evaluada y definida por los otros usuarios de lo urbano, lo que ofrece un significado aproximado de quién es la persona frente a una sociedad específica; el urbanita administra reacciones, gestos y palabras para que los demás puedan obtener una definición sobre él y aunque lo esencial sería que la identidad subjetiva y la urbana coincidieran, las necesidades sociales son las que dictan el modo como los otros lo perciban. Basándose en el texto *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1987) de Erving Goffman, Delgado afirma que ante las situaciones adversas los individuos

deben hacer lo necesario para mantener una imagen, sometiendo su identidad a cambios y ajustes según los acontecimientos; de manera que, ante los fracasos, cada uno se renueve en pro de sus beneficios y frente a los éxitos mantenga aquello por lo cual se vio favorecido. Al mismo tiempo comenta la dualidad de la identidad urbana, donde trabajan conjuntamente el actor y el personaje en un mismo individuo: el primero es quien tiene las capacidades intelectuales necesarias para interpretar el personaje, que adapta la imagen que se ofrece según las circunstancias. (Delgado, 2002: 217).

Azul era un detective contratado por Blanco para seguir a Negro y Azul así lo hizo; pero mientras más pasaba el tiempo inmerso en las actividades de otro hombre, fue borrando sus propios límites hasta convertirse en la sombra de su perseguido. En *Fantasmas* los nombres no existen, decisión de Auster que hace cuestionar la naturaleza de cada uno de los involucrados, pues aún cuando posiblemente la elección haya sido aleatoria, los colores le otorgan un significado extra en la historia del personaje, sea por afirmar lo que su tonalidad significa o, por el contrario, negar lo que generalmente se le atribuye.

Algún día todo había empezado con Castaño, aquel detective mentor de Azul, un hombre ya retirado que simboliza —al igual que su nombre— madurez, experiencia y estabilidad que acompañaron a su pupilo hasta el último día en que el negocio pasó a sus manos; Azul, por otro lado, era equilibrio y armonía en el desarrollo de sus mejores casos y en la relación con su futura esposa hasta el día en que Blanco llegó a su oficina y la profundidad de sus pensamientos lo fueron llevando, primero, a un reconocimiento extremo de sí mismo, para después sumergirlo en un caso sin sentido; la vida para él después del caso Negro no volvería a ser la misma, el profundo cambio de su ser lo impediría. Blanco en realidad no era blanco, no era inocencia y

mucho menos pureza pero si era el dueño de todo, porque él había sido el creador de aquella situación y durante toda la historia tuvo todo poder sobre Azul y el caso; finalmente está Negro, que posiblemente era al mismo tiempo Blanco, el comienzo y el fin del protagonista, había hecho de Azul su objetivo y aunque al final no pudo acabar con él, consiguió llevarlo a la oscuridad al enfrentarlo a una inquietante soledad.

Con la multitud de viandantes en las calles o en cualquier espacio urbano, igual número de escenas pueden interpretarse diariamente; lo que ofrece, dentro de lo urbano, una gama de individuos diferentes y es precisamente eso lo que se busca: mientras en las sociedades comunitarias los sujetos se acoplan y se masifican para actuar en pro de su unidad, en las sociedades urbanas prolifera la creación de límites entre los usuarios que las componen. La clasificación y diferenciación es inherente a la sociedad, y en el espacio público se hace evidente en la manera como cada uno realiza sus *adaptaciones identitarias* (Delgado, 2002: 171); el deseo de diferenciarse llega como resultado de las numerosas interacciones a las que un sujeto se enfrenta en su sociedad.

Él ansiaba ser alguien en la vida, y lograría aproximarse a ello gracias a la intervención de Fanshawe que, más que un amigo, era un compañero de vida —no necesariamente el ideal—, aquel que había crecido junto a él influyendo y determinando algunas de sus aventuras, incluida aquella que sería la última que vivirían juntos. *La habitación cerrada* es la tercera obra de la trilogía, el mismo espacio figurativo en que cada uno de los personajes termina encerrado; la cuestión en torno a la identidad del protagonista no puede separarse de la representación de Fanshawe en su vida, ya que aunque hubieran perdido contacto por muchos años, su vida siempre estuvo ligada a la de su prodigioso amigo, ni él mismo puede concebirse sin la presencia de

Fanshawe y a pesar de haber estado separado en su adultez, la vida de Él solo cobró sentido cuando la presencia de su amigo —encarnado en su ex mujer y la maleta con sus escritos— retornó: la superación personal solo la lograba con Fanshawe a su lado, y así lo creyó hasta el momento en que el recuerdo de su amigo superó cualquier éxito por hallar un lugar en el mundo, solicitaba desesperadamente sentir y demostrar que él podía hacer su vida y cosechar logros sin el fantasma de su amigo merodeando.

El ser humano necesita de las diferencias, sin involucrar la segregación por tales causas, para entender quién es y cuál es su papel dentro de la sociedad; descubrir y aceptar eso es ir forjando su identidad, siendo ella un ente moldeable que vive y se mantiene por esas relaciones diferenciales, que no contiene sino que es algo por su forma. Cada identidad presente en la ciudad hace del espacio público una red de miles de sujetos actuando, diferenciándose y creando límites entre ellos y el resto del mundo: *“la identidad es indispensable, todo el mundo necesita tenerla, pero presenta un inconveniente grave: en sí misma, no existe”* (Delgado, 1999a: 104).

Ritos de paso

Contrario a lo que se cree, que existan en las ciudades diferenciaciones entre grupos étnicos, sociales y culturales no limita de ninguna manera las interacciones entre coterráneos, sino que posibilita la existencia de nuevas especializaciones, lo que enriquece y amplía el tejido que constituye lo urbano. Como se mencionaba anteriormente, se hace necesario que cada sujeto dentro de una sociedad urbana tenga una cierta cantidad de características que varían de acuerdo

a las circunstancias, pero que generalmente se mantienen dentro de un marco común; aquello es la identidad, en sí es un concepto abstracto difícil de definir como concepto general y como rasgo particular en una persona.

De cierta manera cada uno de los individuos involucrados dentro de lo urbano tiene un papel específico por representar; a medida que va forjando su identidad, el ser social se va anclando al resto del mundo bajo una elección sobre cuál será ese rol a interpretar aunque, como es propio de lo urbano, dicho personaje se reinventa diariamente de acuerdo a las necesidades; pero al mismo tiempo, existen ciertos escenarios en la vida en las que un sujeto se encuentra ante un cambio que lo obliga a trasladar todo su sentido de existencia a otro *estado*. Basándose en lo propuesto por Arnold Van Gennep en *Los ritos de paso* (1909), Manuel Delgado habla sobre dichos rituales como “*procesos que permiten el tránsito de un status social a otro*” (Delgado, 1999b: 102) y posibilitan la reorganización de los ordenes sociales.

Y es precisamente lo que Auster nos propone en *La trilogía de Nueva Yor*: tres hombres que toman la decisión de elegir caminos que los cambiarían de por vida, y aunque al final de cada obra los personajes siguen viviendo —únicamente se duda de la supervivencia de Daniel Quinn—, lo harán de una manera completamente distinta; a medida que la historia avanza, los tres se hacen conscientes de los cambios que están atravesando y empiezan a tener la certeza que nada volverá a ser igual. Con la desaparición de Peter Stillman Sr. del caso, Quinn sabe que su siguiente movimiento será definitivo, y toma la decisión de seguir en el caso; por otro lado, el exceso de reflexión genera en Azul inquietud y la manera como se siente reflejado en Negro lo previene sobre cómo el caso se le ha ido de las manos; y, finalmente, cuando Él decide escribir la

biografía de Fanshawe como herramienta para encontrarlo, empieza a tener la certeza que entre más se acerque a su amigo más se alejará de sí.

El proceso de transición entre status sociales distingue tres etapas, según lo planteado por Van Gennep y citado por Delgado (1999b: 105): la primera es la separación, en la que el sujeto se encuentra en un punto inicial y dispone a separarse de él. Es así como en *La trilogía de Nueva York* la etapa *preliminar o de separación* de los protagonistas se caracteriza por ser un periodo de insatisfacción y vacío existencial, años atrás sus vidas habían tenido sentido pero en el presente de la historia las cosas eran monótonas y parecieran haberse estancado en un estado de nula evolución; Daniel Quinn, por ejemplo, había tenido una familia pero tanto su esposa como su Daniel¹² –su hijo– habían muerto, lo que lo había llevado a una vida de escritura anónima y aislamiento; igualmente, antes de ser contactado por Blanco, Azul pasaba sus días añorando el prestigioso pasado laboral junto a su mentor, Castaño; y, al igual como lo estuvo el verdadero Auster, Él pasaba sus días esperando poder vender los diversos artículos que escribía, sin lograr ningún éxito editorial, sintiéndose un recuerdo lejano sin la compañía de su amigo Fanshawe.

La segunda etapa de los tránsitos sociales corresponde a aquella en la que el individuo se transforma y experimenta la metamorfosis de identidad, llamada por Van Gennep *liminal o de margen*; siendo esta la más importante en lo que a lo urbano concierne, ya que como anteriormente se ha mencionado, el espacio público sólo da cabida a inestabilidades y a mutaciones continuas dentro de la sociedad, característica propia de los transeúntes y usuarios de lo urbano. Al no haber finalizado el tránsito, el sujeto que se ubica en esta posición es un *pasajero* (Delgado, 1999b: 119), alguien quién no puede verse dispuesto en un estado específico,

¹² Daniel es también es el nombre del primogénito de Paul Auster, fruto de su primer matrimonio.

por lo que es indefinido y su fluctuación es máxima; al referirse a este estado como liminal o en el margen, no quiere decir que el individuo se encuentre en el límite de la actividad social, por el contrario su falta de estabilidad hace que aquellos que atraviesen esta etapa sean seres marginales que se encuentran atravesando una serie de cambios que los convierte en protagonistas de lo urbano, nadie más que el transeúnte para interpretar fielmente todo aquello que viene siendo *lo urbano*:

Transeúnte, es decir persona que está en tránsito, en passage. Tránsito, transeúnte del latín *transeo* –pasar, ir de un sitio a otro, transformarse, ir más allá de (...). *Transitus*, como sustantivo: lugar de paso. (...) Espacio público, espacio todo él hecho de tránsitos, espacio, por tanto, *de la liminalidad total, del trance permanente y generalizado*. (Delgado, 1999b: 120)

Claramente, los tres personajes principales de la obra de Auster atraviesan por cambios lo suficientemente drásticos que los convierten en pasajeros, en representantes de la nada a la que se reduce el hecho de no estar ubicados establemente dentro de un orden social. *La trilogía de Nueva York* representa básicamente eso, el camino de tres hombres durante las modificaciones que sufren al verse ante una ciudad que los llama a *ser nada*; poco importa el resultado de aquel rito de paso, ya que lo central en las historias es la descripción de la esencia de la sociedad urbana: los transeúntes. En *Ciudad de cristal*, cada rincón de la ciudad se hace transparente ante el lector, cada uno —incluyendo el narrador— es testigo de cómo Daniel Quinn sale de su vida ermitaña para convertirse en otro y hacer de Peter Stillman el motor de su vida, el transcurrir de sus días consiste ser aquel transeúnte (des)ubicado en el margen de los estados, haciendo lo

posible por camuflarse con la ciudad para no ser reconocido, mientras la imagen de un tipo loco por teorías excéntricas manipula sus andares.

En el caso de *Fantasmas*, la transición de Azul comienza cuando en la soledad de su estudio observa a Negro atentamente, lo que no se imaginó era que la falta de actividad de su objetivo lo obligaría a concentrarse en sus propios pensamientos, como si el cristal de su ventana le permitiera ver únicamente su reflejo y no la imagen de Negro; aún así el caso continua y debe volver a su investigación, solo que a medida que lo hace se aleja de sí. Azul aprende a calcular y hasta predecir cada uno de los movimientos de Negro, crea una dependencia total de ellos: la ansiedad aumenta al ver que este sale a algunas de sus excursiones por la ciudad, pero al tener la seguridad que lo encontrará al mirar por su ventana lo tranquiliza y le va otorgando libertad.

En esta segunda obra de la trilogía, Auster presenta a dos hombres separados por la ciudad; entre ellos se interpone la calle Naranja, llena de historia y personajes —que el mismo Azul llama “fantasmas”— reconocidos, y aunque la agitación y la inestabilidad pasan a través y los rodean, en realidad son solo ellos dos, el resto del mundo no importa: el caso de Negro penetra su vida hasta el momento que se da cuenta que entrar en él es negarse a sí mismo, se convierte en nadie frente al resto de seres corpóreos de la ciudad: paulatinamente su imagen reflejada en el cristal reemplaza la imagen de su opuesto en el otro edificio; la ciudad se convierte en un pasillo que lo separa de Negro, la distancia que existe entre ellos se va acortando mediante la observación y la reflexión.

Él era la sombra de Fanshawe, y por años disfrutó serlo porque la admiración a su mejor amigo era mayor al hecho de verse opacado en todo sentido, le gustaba apoyar sus decisiones y

seguirlo donde quiera que Fanshawe fuera, su opinión sobre cualquier tema era mucho más valiosa de lo que admitía y hasta el día que perdió contacto con él lo considero como su hermano. Tan atado se considera a Fanshawe que cuando Sophie llega hasta su casa para que él pueda disponer del material literario de su esposo desaparecido, no duda en ayudarla pero esa ayuda se convertirá en la decisión que lo sacará de su status inicial; el éxito profesional que obtiene tras la publicación de los manuscritos hace nacer en Él un sentimiento de agradecimiento tal que asume a Fanshawe como guía en su vida: la historia de vida del prodigioso Fanshawe había logrado opacar su propia existencia, y cuando tomó la decisión de redactar su biografía fui el inicio de su separación de status: “Él [Fanshawe] *desapareció y yo desaparecí con él*” (Auster, 1997c: 119), la obsesión que le había generado la ausencia de su amigo logra incrementar su alejamiento del estado inicial: la existencia de su amigo niega la propia, por lo tanto buscarlo y matarlo fue su primera opción para obtener la libertad, elección que fue descartada cuando se dio cuenta que lo que tanto buscaba siempre había estado dentro de sí.

Todas aquellas contradicciones existenciales son la materia prima de lo urbano y lo que le da sentido al espacio público, la liminalidad libera a los transeúntes de ataduras a reglas sociales, Delgado los llama *seres de indefinición* (1999b: 119), inclasificables ya que han abandonado su status original, mas no han llegado al punto final del recorrido, es decir, la nueva ubicación; no por lo anterior se infiere que el nuevo status sea “mejor” que el anterior, ya que esos adjetivos no son generalmente utilizados dentro de lo urbano, la abundancia de límites y diversidades entre comunidades étnicas o individuos fortalecen las sociedades urbanas.

Outsiders

Así las calles de una ciudad hayan sido diseñadas de manera que el tránsito sea complejo, la noción abstracta de lo urbano no tiene límites en cuanto al número de usuarios que pueda abarcar; toda clase de sujetos son bienvenidos en el espacio público, desde aquellos moderadamente estables (se habla de moderado por lo que en general cada uno condiciona su comportamiento a la situación), hasta los individuos que se encuentran en la denominada fase liminal, siendo estos últimos los que componen la esencia del espacio público, Delgado los denomina *monstruos del umbral* (1999b: 109) ya que su naturaleza no puede ser clasificada dentro de un estado estable de la sociedad, su rol consiste en ser seres de tránsito continuo: “*El marginal (...) se halla en ese centro mismo de lo social, puede vérselo con frecuencia constituyéndose en el corazón mismo de lo urbano*” (Delgado, 1999b: 114), al salir de un status entran a la inestabilidad, y a medio camino de su recorrido se convierten en sujetos desdibujados, casi que invisibles.

Al mismo tiempo Manuel Delgado menciona que existen algunos individuos que mantienen en estado de transición, es decir los *outsiders*: forasteros, sujetos fuera de lugar; entre ellos el escritor incluye al “*amante, el artista, el adolescente, el extranjero, el rebelde sin causa en general*” (1999b: 117), son los mismos que alimentan la ciudad como espacio de inconsistencias, re-creaciones y de acontecimientos impredecibles. En *La trilogía de Nueva York*, Paul Auster crea tres personajes principales que salen de su monótono estado para enfrentar sus temores de la mano de las casualidades que llegan a sus vidas; cada uno atraviesa un profundo cambio

influenciados por la autoridad que ejercen sobre ellos agentes como la soledad, su realidad que urge por cambiar, sus profundas reflexiones y, sobre todo, los personajes para quienes trabajan.

Daniel Quinn y Paul Auster. Daniel Quinn había sido alguien: esposo, padre y escritor, pero al inicio de *Ciudad de Cristal* (Auster, 1997a) tan solo le quedaba la escritura, su único refugio eran las novelas de misterio que publicaba anualmente, su pasión había sido la poesía pero eso también lo había perdido; en la soledad de oficio únicamente contaba con William Wilson, seudónimo bajo el cual publicaba, y Max Work, protagonista de sus obras, juntos eran “*la tríada de personajes en que Quinn se había convertido, Wilson actuaba como una especie de ventrílocuo, el propio Quinn era el muñeco y Work la voz animada que daba sentido a la empresa*” (Auster, 1997a: 10-11). Gracias a Wilson, Quinn lograba librarse de cualquier responsabilidad en cuanto a sus creaciones, era un personaje independiente y autónomo en lo que escribía, una representación abstracta de lo que Quinn deseaba realmente. Por otro lado, Max Work consistía en una figura real, siendo el protagonista de sus historias era quien actuaba, quien veía, quien analizaba, era Quinn dentro del mundo; en realidad no consideraba a su seudónimo como alguien determinado, era el autor de sus obras más no alguien cercano a él, con Work era todo lo contrario; sin Work sus escritos no serían lo mismo.

Y aunque la mayoría de sucesos que acontecen en las tres obras de Auster parecen ser producto de la casualidad, el hecho que el autor haya decidido nombrar a *William Wilson* como seudónimo de Quinn no parece serlo; en 1839 el escritor inglés Edgar Allan Poe publica un cuento cuyo título y protagonista llevan el mismo nombre, en él Poe utiliza la figura del doppelgänger, que normalmente es utilizada para designar a un doble malvado, pero en el relato

el doble del protagonista —quien tenía el mismo nombre, edad y apariencia física, la única manera de diferenciarlos era por el tono de voz— aparece cuando este comete acciones que puedan ser cuestionadas moralmente; al final Wilson no soporta la presencia del otro William Wilson y lo asesina. Para Quinn, su seudónimo era su refugio, su creación le permitió librarse de toda clase de ataduras sobre su producción, era su doble literario; la mayoría del tiempo se sentía satisfecho al contar con su “presencia” ya que este le permitía no ser Quinn, olvidarse de sí y alejarse de su penosa realidad.

Con lo único que, además de las novelas de Wilson, Quinn llegaba a sentirse conectado era con su ciudad. Nueva York era para él *“un espacio inagotable, un laberinto interminable de pasos, y por muy lejos que fuera, por muy bien que llegase a conocer sus barrios, siempre le deba la sensación de estar perdido”* (Auster, 1997a: 8). Estar ausente ya no era un problema, no era el mismo desde hacía cinco años, ser consciente de su caminar por las calles neoyorquinas era algo esencial, no por tener que fijarse donde iba, porque caminar sin rumbo era lo mejor; darse cuenta que mientras camina deja algo de sí atrás, cada paso es un nuevo comienzo, sus piernas le permiten alejarse de sí mismo; no importaba hacia dónde, lo importante era la sensación del movimiento, miraba a todos lados, pero en realidad no miraba nada, no se sentía parte de nada, *“Nueva York era el ningún sitio que había construido a su alrededor y se daba cuenta de que no tenía la menor intención de dejarlo nunca más”* (Auster, 1997: 8).

Con tan pocas cosas a las cuales encontrarles un placer genuino las alternativas se agotaban, y por eso cuando todo empezó, Quinn inmediatamente pensó que aquella llamada equivocada sería un juego divertido, aceptaría el trabajo, haría el papel de detective privado por un rato y luego todo estaría bien. Las novelas de misterio se habían convertido para él en una necesidad, las

encontraba placenteras por su carencia de metáforas o de analogías, no tenían mensajes camuflados, se presentan tal y como son, nada debe ser obviado ya que todo apunta hacia la resolución de un caso, nada carecía de importancia. El detective es quien provee al lector de todos los detalles, le demuestra la importancia del mundo y sus minucias, por eso entre más fuerza cobrara Max Work desaparecía un poco de Quinn, y la llegada de su nuevo rol, el de ser Paul Auster, lo cambiaría todo y él lo supo en el mismo instante en que se reunió con Peter Stillman Jr.: *“Se estaba animando. Algo le decía que había dado con el tono adecuado, y le inundó una repentina sensación de placer, como si acabara de conseguir cruzar una frontera interior dentro de sí mismo.”* (Auster, 1997a: 33), es en ese mismo instante que empieza la transición de Quinn hacia algo desconocido que lo cambiaría por completo.

A medida que escuchaba e investigaba todo lo que pudo sobre Peter Stillman Sr., Quinn se fue sintiendo más cercano a Paul Auster, a pesar de no conocer nada sobre este personaje sabía que tomando el caso estaba ayudando a alguien y no podía abandonar aquel trabajo o la vida de Peter Jr. se vería comprometida, aquella era la perfecta excusa para continuar, *“se sentía como si de alguna manera le hubieran sacado de sí mismo, como si no tuviera que soportar el peso de su propia conciencia (...) se sentía más ligero, más libre”* (Auster, 1997a: 66), ser Auster fue la mejor opción que pudo encontrar para salir de la monotonía diaria y el hecho de saber que era una especie de juego hacía restarle importancia a las posibles repercusiones que sus decisiones pudieran traerle, incluida la decisión más importante que tuvo que tomar al encontrarse con dos Peter Stillman Sr. y haber elegido al más andrajoso marcaría su destino; además se encontraba el hecho que Peter Jr. evocaba los recuerdos que tenía de su difunto hijo, su indefensión ante la

posible maldad de su padre le generaban más deseos de querer ayudar, al mismo tiempo que lo impulsa a huir de esos recuerdos y focalizarse en ser Paul Auster:

Y luego, lo más importante de todo: recordar quién soy. Recordar quién se supone que soy. No creo que esto sea un juego. Por otra parte, nada está claro. (...) No tengo ninguna respuesta. Lo único que puedo decir es esto: Escúchame. Mi nombre es Paul Auster. Ese no es mi verdadero nombre. (Auster, 1997a: 53)

La misión era aparentemente sencilla, debía seguir al viejo Stillman para descubrir un su comportamiento algún indicio que pudiera dar alguna pista sobre algún macabro plan para acabar con la vida de su hijo, por lo tanto su trabajo inicialmente consistía en seguir a Stillman Sr. pero mientras pasaban los días pudo darse cuenta que el anciano se dedicaba a recorrer las calles sin un objetivo aparente, y a pesar que Auster —el escritor— nunca ofrece pista alguna que indique que Stillman Sr. es consciente de la vigilancia que es víctima, pareciera como si el propósito del anciano fuera, mediante aquellos recorridos, manipular el comportamiento de Quinn e imponerse como autoridad en el caso, y si no es ese el propósito aún así logra los mismo resultados como si lo fuera: Quinn, engañándose así mismo, sigue a Stillman Sr. en sus caminatas y entre más pasan los días más obsesionado comienza a sentirse; la aceptación del caso hace que su entorno cambien, la ciudad cobra un nuevo sentido porque a su percepción normal debe agregarle la de Paul Auster —detective— que a su vez debe ponerse en la posición de Peter Stillman Sr., la apreciación del entorno cambia y así, paulatinamente, también va cambiando él:

Quinn miró por la ventanilla y se preguntó si aquellos eran los mismo árboles que Peter Stillman veía cuando salía al aire y a la luz (...). Y si un árbol no era un árbol en realidad, se preguntó, qué era en realidad (Auster, 1997a: 47)

De manera que en ese camino transitorio, Quinn ya no es Quinn sino Paul Auster y ambos ya no se pertenecen sino que viven según la voluntad de Stillman Sr., porque con aquel caso no había cambiado no sólo su nombre, Quinn se deleitaba con poder perderse entre las calles y las multitudes, disfrutaba caminar sin rumbo y sin tener que detenerse a detallar cualquier rasgo de quienes estaban a su alrededor, pero era precisamente eso a lo que el comportamiento de Stillman Sr. lo estaba obligando, a detenerse, a fijar su mirada en él y analizar sus movimientos. La voluntad de Stillman Sr. se hacía realidad, porque Quinn, entre más días pasaban más Auster se sentía, y eso no quería decir que aquel sentimiento le facilitara las cosas, por mucho que lo deseara, la posibilidad de resolver el caso se alejaría y con ella los deseos profundos de Quinn por triunfar, por quedar como un héroe ante Virginia Stillman —al mejor estilo del héroe de sus novelas, Max Work— y de ayudar a Stillman Jr.:

(...) Ya no era Daniel Quinn. Ahora era Paul Auster, y con cada paso que daba trataba de encajar más cómodamente en las estrecheces de esa transformación. Auster no era más que un nombre para él, una cáscara sin contenido. Ser Auster significaba ser hombre sin ningún interior, un hombre sin ningún pensamiento. (Auster, 1997a: 79)

De hecho si existía un pensamiento en la mente de Paul Auster —detective— y ese era Peter Stillman Sr., en él depositaba toda su atención, así iba resolviendo el caso e iba olvidándose de sí

y su penosa vida. Más adelante, al darse cuenta del poco avance que había tenido el caso, Quinn decide acercarse a Stillman Sr., no podría asegurarse que fuera una decisión autónoma del protagonista porque, como se ha señalado antes, los pensamientos tanto de Quinn como de Auster, pertenecen al anciano y lo más probable es que aquella decisión de tomar contacto sea un objetivo para Stillman Sr., una manera de controlar lo que hace y debe saber Quinn/Auster, aquello es mencionado por Virginia Stillman, quien asegura a Quinn que la inactividad de Stillman Sr. obedece únicamente a su deseo de manipularlos.

El primer encuentro con Stillman Sr. se efectúa en Riverside Park, y parece ser esta la única oportunidad que tiene Quinn de ser él mismo sin temor de ser descubierto, ya que se presenta con su nombre verdadero; en dicha reunión hablan únicamente del trabajo que Stillman ha ido a realizar en Nueva York, el cual era la invención de un nuevo lenguaje. En el segundo encuentro, al ver que Stillman Sr. no parece reconocerlo, Quinn se presenta como Henry Dark, personaje creado por el mismo Stillman Sr. para utilizarlo dentro su trabajo académico; juntos hablan sobre el lenguaje de manera más profunda, reflexionando sobre el origen y el uso de las palabras. Finalmente, en la tercera vez que se encuentran, Quinn se hace pasar como Peter Stillman Jr. y tiene con el anciano una charla un poco más íntima en la que Stillman Sr. aconseja a su supuesto hijo sobre las lecciones que quiso enseñarlo y que por el hecho de él tenerlo claro ya podría morir tranquilo. Al día siguiente Stillman Sr. abandona el hotel donde se hospedaba y no se vuelve a saber de él.

Cada uno de los encuentros efectuados entre Quinn y Stillman Sr., representan estado en el que llega a encontrarse el protagonista a medida que avanza el caso: inicia con una presentación segura de sí mismo, para irse transformando en la copia más aproximada de Stillman, es decir, su

hijo Peter. Vigilar a Stillman Sr. termina por absorber a Quinn bajo la autoridad de sus movimientos, lo que lo deja completamente desprovisto de herramientas con las cuales defenderse al enterarse de la desaparición de su objetivo; lleno de ansiedad, desesperación y temor retorna, después de haber sido Peter Stillman Jr., a la persona con la cual todo comenzó: Paul Auster —el detective—, él escucha atento la historia y Quinn no puede estar más complacido, Auster coincide con él por haber actuado como lo hizo, aún así Quinn es quien tiene el poder de resolver o no el caso.

Con Stillman Sr. fuera del juego, Quinn se encuentra a la deriva entre la decisión de abandonar el caso que se llevó tanto de sí, o de continuarlo de alguna manera, se decide por la segunda; ¿Sabría Stillman Sr. que su vigilante actuaría de esa manera frente a su ausencia? Después de días de haber estado siguiéndolo, detener el caso no tenía ningún sentido para Quinn, debía seguirlo con o sin el anciano, ese había sido su compromiso con Peter Stillman Jr., lo que quiere decir que, con o sin intención, Stillman Sr. había influenciado de manera definitiva y determinante la vida de Quinn, quien decidió trasladar su vivienda fuera del edificio de Peter y Virginia Stillman.

Con los días la misión fracasa y, en un intento de recuperar su vida, Quinn vuelve a su departamento solo para encontrarlo ocupado por otra persona, por lo tanto toma la decisión de retornar al lugar donde todo empezó; el edificio donde vivía Peter Stillman Jr.; sería esa decisión la que marcaría el fin de aquella transición iniciada con la llamada fallida, porque aunque se piense que la decisión fue manipulada por la autoridad omnipresente de Stillman Sr., es el mismo Quinn quien la toma y va tras ese nuevo objetivo. La prueba había sido superada, tanto Stillman Sr. como Jr. habían desaparecido (se sabe gracias a Paul Auster que el anciano se había

suicidio), lo que dejaba a Quinn ante un camino libre de presiones, pero él eligió aquel lugar y, pensando en todo lo que pudo ser y había sido su vida, fue hasta el departamento de Stillman Jr. y allí también desapareció, siendo aquella decisión su último acto de libertad.

Peter Stillman, padre e hijo. Dentro de *Ciudad de cristal*, la importancia de este personaje creado por Auster no radica por ser un ejemplo de transformación, como es el caso de los protagonistas, ya que Peter Stillman Sr., actúa como agente manipulador quien entra y sale de la historia no antes sin cambiar radicalmente la vida de su víctima; es un ser misterioso cegado por una inagotable inteligencia, sus estudios sobre la naturaleza comunicativa del hombre lo llevarán a una brillante locura que afectará definitivamente la vida de su hijo. Por otro lado, Peter Stillman Jr., con su única aparición dentro de la historia, personifica el resultado de las investigaciones de su padre sobre el lenguaje, es la primera víctima dentro de los experimentos de Stillman Sr. solo que, a diferencia de Quinn, este ve afectado de forma definitiva su capacidad para socializar lo que influye directamente en la manera como se comunica y relaciona con la sociedad, representando los perjuicios que puede traer a un ser humano el apartarse de su comunidad aún cuando esta contenga peligros y perversiones.

Peter Stillman Sr. había sido un académico de Boston, graduado de Harvard en filosofía y religión, con un desempeño aparentemente brillante, su tesis de grado fue sobre las interpretaciones teológicas del Nuevo Mundo entre los siglos XVI y XVII. Más tarde aceptó un puesto como docente en la Universidad de Columbia, se casó con la madre de Peter y unos años más tarde nació el pequeño; Stillman padre se dedicó a las investigaciones académicas, reescribió

su tesis y la publicó como libro, hasta que luego murió su esposa en condiciones sospechosas, pudo haber sido mientras dormía, por una sobredosis, haber sido asesinada por su esposo, nadie lo sabía. Durante seis meses pagó a una enfermera para que cuidara de su hijo, la relación era mínima ya que se dedicaba a sus investigaciones; hasta que un día inesperadamente la despidió, renunció a su trabajo con la excusa de dedicarse únicamente a su hijo y ambos se encerraron.

La obsesión de Stillman por encontrar un nuevo lenguaje que pudiera considerarse como inmune a las transformaciones diarias lo trastornó y lo llevó a encerrar al pequeño Peter en su habitación durante nueve años, fue descubierto cuando un misterioso incendio se inició en el departamento y el cuerpo de bomberos encontró al pequeño en su habitación; el padre fue sometido a juicio y recluido, y el pequeño fue enviado a un hospital dos años antes de la llamada equivocada. El resultado de años de oscuridad, aislamiento y golpes, convierte a Peter Stillman Jr. en un ser frágil que difícilmente puede mantener una conversación, su esposa Virginia había sido su logopeda en el hospital y para ambos el matrimonio era la mejor manera para que Peter pudiera llevar una vida lo más normal posible, por lo que puso todo su empeño en alejarlo de su padre después de haber recibido la noticia de su salida, la cual había sido postergada dos años luego de que Stillman Sr. le hubiera escrito una carta a su hijo amenazándolo.

Pero ahí estaba Stillman Sr. recién salido de su reclusión, cansado, de paso lento y caminar sutil, *“el tipo meditativo, sin duda muy nervioso, alguien que quizá tartamudee, que luche consigo mismo para contener el torrente de palabras que salen de su boca”* (Auster, 1997a: 51); y de pie ante la estación Grand Central, desembarca para rehacer su vida y sus proyectos con la aparente inocencia de no saberse vigilado por Quinn/Auster. De este episodio se desprende una de las decisiones más importantes que Quinn debe tomar, porque tal y como Edgar Allan Poe,

Auster —el escritor— hace uso de la figura del doppelgänger para ilustrar aquel momento decisivo en el caso, porque mientras del tren se bajaba aquel Stillman Sr. ya descrito al mismo tiempo aparecía un hombre de “aspecto próspero”, como si el primero de los Stillman Sr. fuera el gemelo malvado contrastando notoriamente con aquel segundo hombre con aspecto desaliñado que terminó ganando la batalla mental de Quinn.

Pronto sabría Quinn que las cosas no serían sencillas y que Stillman Sr. no sería un hombre fácil de descifrar; sus largas caminatas sin propósito evidente le hacían sentirse perdido, los caminos trazados en un perímetro eran aún más desconcertantes y la necesidad de hallarle sentido a todos aquellos movimientos descabellados aumentaba la angustia de Quinn, quien al final no creía que aquel comportamiento fuera provisto de propósitos:

(...) Continuaba sin creer en la arbitrariedad de los actos de Stillman. Quería que tuvieran un sentido, por muy oscuro que fuese. Esto, en sí mismo, era inaceptable. Porque significaba que Quinn se estaba permitiendo negar los hechos, cosa que, como bien sabía, era lo peor que podía hacer un detective. (Auster, 1997a: 87)

Como si estuviera interpretando el papel de un antropólogo, Peter Stillman Sr. parecía que intentaba hallar en la ciudad las respuestas a lo que fuera que necesitara, los caminos recorridos eran inspecciones y la manera como se integra con los transeúntes parecen indicar que únicamente diluyéndose en la ciudad es como puede encontrar la solución a sus inquietudes; teorías que confirma Quinn con los encuentros que se efectúan entre él y Stillman Sr. al comentarle que su misión en Nueva York era la de crear un nuevo idioma que le permitiera a los hombres reconstruir el mundo por medio de las palabras así, por medio de su inteligencia superior, Stillman repararía los daños ocasionados durante siglos de interacciones entre hombres

y mujeres en el que el lenguaje se había visto seriamente afectado. Era básicamente lo mismo que pretendía doce años atrás cuando había encerrado a su hijo, pero esta vez sin lastimar a nadie y tan solo armado con su ingenio, Stillman Sr. se dedicaba a recorrer las calles neoyorquinas y recogía aquellos objetos aparentemente inútiles e inservibles y les daba un nuevo nombre.

El aparente estado de locura de Stillman Sr. le permite a Quinn jugar con distintas identidades, y con cada una interpreta un rol diferente del cual se desprenden conversaciones que le permiten a Quinn tener una idea aproximada de qué es lo que Stillman Sr. piensa, como la teoría del nuevo lenguaje, la reconstrucción del ser humano basado en Humpty Dumpty, y finalmente, los sentimientos hacia su hijo; en el último encuentro entre ellos, Quinn se hace pasar por Peter Stillman Jr. y en el mismo instante en que se presenta como el otro Stillman, el anciano comenta sus inquietudes sobre la vida presente de su hijo, hablando por primera vez sobre sí mismo y sus emociones: *“en cuanto a mí, tengo días buenos y días malos. Cuando vienen los días malos, pienso en los que fueron buenos. La memoria es una gran bendición, Peter. Lo mejor después de la muerte.”* (Auster, 1997a: 105), dialogan también sobre la vejez y el cansancio que esta le produce a Stillman Sr. y se dedica a darle unos cuantos consejos sobre la correcta manera de llevar la vida, para concluir que, después de aquella pequeña charla, ya podía morir tranquilo.

Peter Stillman Sr. desaparece al día siguiente de haber tenido aquel encuentro con su “hijo”, meses después —luego de haber vivido en el callejón del edificio de Peter Jr. y Virginia Stillman— Quinn descubre por boca de Paul Auster —el personaje escritor, el verdadero Auster— que Stillman Sr. se había suicidado, se había tirado por el puente de Brooklyn y, de acuerdo a lo dicho por Auster, había muerto en el aire como si su deceso significara la fusión definitiva entre él y la ciudad que con tanto empeño quería descifrar:

Stillman había desaparecido. El viejo era ahora parte de la ciudad. Era una mota., un signo de puntuación, un ladrillo en un interminable mundo de ladrillos. Quinn podría pasear por las calles todos los días durante el resto de su vida y no encontrarle nunca. Todo había quedado reducido al azar, una pesadilla de números y probabilidades. No había ninguna pista, ningún indicio, ningún paso que dar. (Auster, 1997a: 113)

Peter Stillman, tanto hijo como padre, son un los personajes que sirven como detonantes de los sucesos principales que acontecen en la vida de Daniel Quinn, y aunque el misterio sobre la llamada equivocada nunca es aclarado, para Auster —el escritor— es el azar personificado, un agente cuya única función es la de cambiar radicalmente la vida Quinn y manipular tanto sus acciones como sus pensamientos hacia el objetivo final, aquel que tampoco nunca se esclarece, pero que al final de cuentas consiste en hacer que Quinn, después del caso, nunca vuelva a ser el mismo.

Azul y Negro. En *Fantasmas* no hay nombres, no hay muchas descripciones física ni largas historias de vida; hay colores sin apellido y sin historia, hay acciones y pensamientos profundos, hay existencialismo y confusiones; y todo se concentra en un personaje, Azul. También está Negro, pero su función es la de hacer que las cosas ocurran, el generador y vigilante de todo lo acontecido en el caso. Paul Auster se encarga que toda la atención recaiga sobre las actividades —por no decir inactividad— y reflexiones de ambos personajes, y es precisamente esa falta de información la que incrementa en el lector la sensación de angustia; pero al mismo tiempo,

conocer los pensamientos del protagonista permite establecer una conexión más cercana con él y permite sumergirse más dentro de la intranquila trama.

Azul era un detective privado, estaba comprometido con la futura señora Azul y en su oficio había sido entrenado por Castaño y luego que este se retirara, Azul lo reemplazó en el negocio. Un día cualquiera recibe a un hombre llamado Blanco, quien le solicita seguir e investigar a otro sujeto llamado Negro; el trabajo parece sencillo, pero a medida que avanza el relato, el lector se va incluyendo en el recorrido laberíntico de Azul para resolver el caso y cuando, al hallarse solo, se ve obligado a reflexionar sobre su existencia y las razones por las cuáles el destino –o Blanco en representación de ello- lo eligió para aquel trabajo, él mismo comienza a entender que después de la llegada de Blanco, las cosas nunca volvería a ser las mismas.

Entusiasmado por tener un nuevo caso Azul, debido a la poca información suministrada por Blanco, piensa en las diversas posibilidades de lo que puede hallar en el comportamiento de Negro, pero rápidamente se decepciona al darse cuenta que, al igual que Peter Stillman Sr. en *Ciudad de Cristal*, la conducta de Negro no es nada significativa y es, incluso, bastante predecible: entre la lectura, la escritura y sus caminatas por la ciudad, Negro no dedica su tiempo a otra actividad. Y es aquí donde empieza la transformación de la historia, la vigilancia se convierte en un acto pasivo de quien espera algo que parece no querer llegar, las acciones de Negro se vuelven predecibles y Azul empieza a sentirse obligado a pensar en otras cosas: en los viejos tiempos con Castaño, en su relación con la futura señora Azul y, más que todo, en sí mismo:

Por primera vez en su vida le parece que le han dejado a solas consigo mismo, sin nada a que agarrarse, nada que le permita distinguir un momento del siguiente. Nunca ha pensado mucho en

su mundo interior, y aunque siempre ha sabido que estaba allí, ha sido un territorio desconocido, inexplorado y por tanto oscuro, incluso para sí mismo. (Auster, 1997: 24)

En todos sus años como detective siempre se ha encargado de la verificación de hechos y detalles en los que en realidad no se detiene, sino que los encuentra, los evalúa e inmediatamente pasa a lo siguiente, todo para no perder ningún detalle de lo investigado, sin cuestionar nada de lo que estuviera alrededor, le gustaba la estabilidad de su vida; pero este caso suponía un reto para Azul, porque debía enfocarse únicamente en aquel cuarto, en su ventana y Negro en la lejanía, él mismo era su compañía. Su vida siempre había sido un constante movimiento, y gracias a la labor encomendada por Blanco, por primera vez en su vida siente las cosas en una velocidad nunca antes concebida; el relativismo del tiempo en su máxima expresión. Cree saber quién es, pero al experimentar la soledad de su cuarto repara en pensamientos que jamás se habían cruzado por su mente: *“los latidos de su corazón, el sonido de su aliento, el parpadeo de sus ojos (...)”* (Auster, 1997: 25), de esta manera descubre que con este trabajo no solo está revelando quién es Negro sino —como si las ventanas fueran espejos— que se observa a sí mismo.

Medita sobre las diversas razones por las que Negro estaba siendo investigado, dándose cuenta que su imaginación y sus pensamientos pueden sustituir la falta de detalles que puede llegar a conocer sobre su objetivo y sus actividades; generando en él un sentimiento ambivalente que va de la libertad por poder pensar en lo que quiera porque Negro —según él— va seguir siendo el mismo y la futura señora Azul seguirá esperándolo; o la angustia por encontrarse en un caso sin sentido: *“Estoy cambiando, se dice. Poco a poco, estoy dejando de ser el mismo. Esta interpretación le tranquiliza algo, al menos durante un rato, pero al final le deja sintiéndose más*

extraño que antes.” (Auster, 1997b: 28). Uno de los cambios más significativos que se genera en él es su relación con las palabras: normalmente los informes sobre sus investigaciones van acompañados de descripciones, menciones detalladas sobre los movimientos de su objetivo y los posibles pensamientos que acompañan dichas acciones; pero, como todo en aquel caso, las cosas han cambiado:

Las palabras son transparentes para él, grandes ventanas que se hallan entre él y el mundo, y hasta ahora nunca le han impedido la visión, ni siquiera parecían estar ahí. Oh, hay momentos en que el cristal se mancha un poco y Azul tiene que limpiarlo en un punto u otro, pero una vez encuentra las palabras adecuadas, todo se aclara. (Auster, 1997b: 29-30)

La falta de información sobre Negro distorsiona las palabras, y en lugar de ofrecer una idea precisa de lo que sucede con su objetivo Azul cree que sus palabras desdibujan la realidad y lo alejan a él de la misma: *“Por primera vez en su experiencia de escribir informes, descubre que las palabras no necesariamente sirven, que pueden oscurecer lo que están intentando decir”* (Auster, 1997b: 32). El lenguaje está perfectamente diseñado para designar aquellas cosas por las que fue creado y mediante las palabras, las cosas y sus representaciones se fusionan para abrir a los hombres un mundo lleno de miles de posibilidades; pero con Negro era todo lo contrario, las palabras se convertían en gráficos vacíos y era imposible representarlo, pasaba todo el día mirando por aquella ventana, pero en realidad no veía a nadie, era un fantasma. Una cosa sí era segura, Negro es la representación de la incertidumbre y la oscuridad que llegan a la vida de Azul desde que aceptó el caso, y entre más tiempo pasa más puede sentirse parte de ello; ya no espera encontrar respuestas en las actividades diarias de Negro, es su misma oscuridad la que lo va atrayendo.

Continuamente la historia se ve atravesada por las meditaciones de Azul quien, hallándose por primera vez en completa soledad, lleva a su mente por territorios desconocidos que le hacen reflexionar sobre su identidad y la historia de su vida; de esta manera, haciendo un recorrido por diferentes etapas de su vida, se encuentran dentro del relato historias paralelas que actúan como ejemplificaciones de la manera como Azul se siente respecto a lo que esté pensando en el momento. A medida que pasa el tiempo en la soledad de su estudio, las reflexiones de Azul se profundizan y cada historia evocada —recuerdos de su niñez, casos exitosos y temidos casos sin resolver—, mientras espera que el caso Negro avance, se convierte en un punto álgido en sus sentimientos; el temor de quedarse en el pasado, de llegar a obsesionarse con su trabajo, de anteponer su felicidad para la resolución de la investigación y darse cuenta que desde la oscuridad de su habitación el caso parece crecer cada vez más dentro de él, son las lecciones escondidas detrás de cada historia de vida que parecen reflejar en conjunto el presente de su existencia.

La predecible actuación de Negro, hace que Azul se sienta más independiente de la labor pues tiene la certeza de que así él salga y se divierta un poco, Negro estará en el mismo lugar donde lo dejó, escribiendo o leyendo. Salir a la calle lo satisface en gran medida, y con plena libertad se dedica a recorrer la manzana, admirando cada detalle de la bahía, los rascacielos, los puentes y sobretodo disfruta del jardín de la iglesia cercana. Es así como empieza la relación simbiótica entre Azul y Negro, el ánimo del primero dependerá totalmente del comportamiento de su objetivo: cuando comparten caminatas Azul puede llegar a sentirse totalmente conectado con Negro pero, por el contrario, cuando llega la inactividad del investigado llega también la abrumadora soledad de Azul; demostrando que su felicidad y satisfacción personal será medido

por su socialización, salir a la calle le permitirá seguir siendo él mismo y verse encerrado es irse transformando en alguien que nunca fue: *“Porque cuanto más unido a Negro se siente, menos necesita pensar en él. En otras palabras, cuanto más profundamente enredado está, más libre se siente. Lo que le hunde no es la implicación sino la separación.”* (Auster, 1997b: 52).

Un hecho que será definitivo para el acercamiento entre Azul y Negro, y un giro radical dentro del caso se da cuando, caminando tranquilamente, Azul se encuentra con su ex prometida, la misma a quién muchos meses atrás le había prometido que volvería sin demora. La consternación del encuentro es el detonante para que Azul salga definitivamente de aquel estado transitorio de sentimientos ambivalentes y decida por fin actuar por su cuenta; al parecer ha pasado un año desde que el caso comenzó y después de la pocas respuestas que encuentra en el comportamiento de Negro, Azul originará una serie de encuentros que demuestran que está listo para volver a ser quien era —aunque en realidad nunca volverá a ser el mismo—: en el primero, encuentra que la persona que recoge semanalmente su informe es un sujeto enmascarado de aspecto fantasmal, de manera que descubre él también está siendo vigilado; y otra vez irrumpe en la historia un ente manipulador, si aquel hombre enmascarado en realidad es Blanco, aquel hecho representaría que este en realidad el maestro detrás de todo y Azul es un peón en ese juego.

[Azul] Se siente como un hombre que ha sido condenado a sentarse en una habitación y continuar leyendo un libro durante el resto de su vida. (...). Pero si el libro fuera interesante, quizá no sería tan malo. Podría dejarse atrapar en la historia, por así decirlo, y poco a poco empezaría a olvidarse de sí mismo. (Auster, 1997b: 75)

Negro se había convertido en un enigma tal y como lo había sido Peter Stillman Sr. para Quinn, era un hombre que dedicaba sus días al encierro y al vagabundeo por las calles

neoyorquinas; en su comportamiento no había respuestas, únicamente preguntas. Esto fortalece la idea que es realmente Blanco quien controla todo y hace nacer en Azul la idea de salir de una vez por todas de aquel laberinto, despierta de su letargo existencialista y se toma la libertad de hacer decisiones sobre sus acciones, lo que lentamente lo va conduciendo a un estado diferente dentro de aquel tránsito hacia su nueva identidad. Esta nueva etapa consiste en revelarse ante su objetivo con nuevos y distintos disfraces que le servirán para darse cuenta que, efectivamente, Negro también está trabajando en un caso, el de perseguir a un hombre que aparentemente no hace nada; poco a poco irán atándose los cabos, Negro y Blanco son los mismos y él es tan solo una víctima de su retorcido ingenio, el dueño de las acciones y el motor que impulsa a Azul en ese rito de paso en el que el fin había llegado; Azul ya no es Azul, es un hombre que llevará la marca de Negro por siempre.

Él y Fanshawe. Fanshawe había sido el principio y, aunque Él todavía no lo supiera, también era el final. Habían compartido una amistad única desde que eran bebés, estando juntos en el jardín, en la escuela elemental y luego en el instituto donde terminaron sus estudios. Fanshawe, a los ojos de él, era una persona realmente excepcional, pero el día en que Sophie Fanshawe llegara a su puerta, las cosas no volverían a ser las mismas. *La habitación cerrada* (1997c) es la historia de dos hombres que fácilmente pudieron haber sido uno, la historia de la vida del narrador que sale de su cotidianidad para entrar en aquel tránsito que irá ligado a la desaparición de su amigo; en ocasiones es solo Él, otras veces es Fanshawe y en el clímax del relato, ambos son el mismo. En esta última entrega de la trilogía, Auster juega con la figura del doppelgänger antes mencionada en *Ciudad de cristal*, pero en este caso el narrador mismo admite numerosas veces estar perdido

dentro Fanshawe, su gemelo, quien gracias a sus manipulaciones lo lleva por una serie de sentimientos que van desde admiración y gratitud hasta rabia y odio; sus vidas estuvieron unidas desde el principio pero, gracias a las acciones de ambos, lo estarían para siempre.

Su intensa relación comienza con la amistad entre sus padres, luego ellos mismos empiezan a frecuentarse hasta convertirse en amigos inseparables, eran vecinos y compañeros de escuela, e incluso a esa edad Él podía percibir las diferencias que empezaban a existir entre ambos; Fanshawe pronto comenzó a dar indicios de su genialidad y humildad, lo que contrastaba con los esfuerzo que tenía que hacer Él para destacarse; las capacidades de Fanshawe eran y pronto se convirtió en un niño digno de imitar, parecía actuar de forma tan autónoma y natural que nadie podía resistirse a querer ser su amigo. Por otro lado, Él simplemente se limitaba a ser espectador de la genialidad que su amigo exhibía inocentemente, y desde aquel inicio empezó a creer en la posibilidad que Fanshawe fuera mejor que él (Auster, 1997c: 19), porque las reacciones a su comportamiento —la admiración de sus compañeros y la imitación de sus acciones— denotaban la autoridad no pedida de Fanshawe sobre los demás.

Aún así, el narrador pronto se da cuenta que por más que compartiera momentos con Fanshawe, nunca llegaría a conocerlo de verdad, aquel era un niño sociable que estaba dispuesto a ayudar a los demás; y sin embargo, al mismo tiempo, había en él un deseo de no mostrarse completamente ante los otros: desde allí Él supo que nunca descifraría por completo a Fanshawe. Juntos crecieron y con ellos su amistad, las travesuras que alguna vez compartieron en el patio de sus casas se trasladaron a la ciudad de Nueva York a la que acudían constantemente en busca de aventuras, para esa época el narrador puede empezar a percibir que Fanshawe había dejado atrás su deseo de destacar, que con el paso del tiempo su comportamiento iba orientado a que nadie

percibiera su presencia, a pesar de esto Él seguía siendo el espectador de las nuevas aventuras en las que Fanshawe siempre buscaba retos personales y obstáculos nuevos por superar.

Sin embargo, la vida de ambos cambió al terminar el instituto cuando el padre de Fanshawe falleció y su amistad lentamente se fue perdiendo en el tiempo, mas no su recuerdo:

La verdad era que había dado por perdido a Fanshawe. Su vida se había detenido en el momento en que seguimos caminos separados, y para mí ahora pertenecía al pasado, no al presente. Era un fantasma que llevaba dentro de mí, una figura prehistórica, algo que ya no es real. (Auster, 1997c: 8)

Pero Fanshawe había vuelto a su vida, y aunque no llegaría a verlo —solo a escucharlo en el final de su historia— el sentimiento de unión entre ellos permanecía; era como si sus almas hubieran estado unidas todo el tiempo y el recuerdo de Fanshawe siempre hubiera latido en la suya todo el tiempo. En el presente de aquel relato, el narrador había aceptado a hacerse cargo de los manuscritos de su amigo —una demostración más de su genialidad— y su posterior publicación, al mismo tiempo que había empezado a mantener una relación afectiva con la ex esposa de Fanshawe, Sophie. De aquí en adelante empezaran las verdaderas demostraciones del poder que Fanshawe ejercía sobre el narrador, el hecho de haber dejado todo para que él dispusiera de sus cosas tal como lo había ordenado era una manera de comprobar lo unido que siempre había estado a su amigo, pero no de una forma amigable y feliz, sino de una manera perversa y retorcida; Fanshawe había desaparecido, si, pero desde la lejanía era como si nunca lo hubiera hecho. Pero a estas alturas a Él únicamente lo acompañaba un sentimiento de gratitud hacia su amigo quien, básicamente, le había arreglado la vida.

Tras el éxito editorial de la primera novela de Fanshawe, pareciera que para el narrador todo estuviera funcionando: había logrado rescatar del anonimato a su mejor amigo y gracias a él la sociedad conocería la mente brillante de Fanshawe y la triste historia de su viuda que pudo rehacer su vida junto a la mejor persona que pudo haber encontrado. Desde un punto incierto comenta que realmente lo descrito hasta ahora tan solo era el preludio de la historia en sí, que sin lo que seguía, todo aquello se veía reducido a nada. Justifica el uso de la escritura como herramienta para la liberación:

Sólo la oscuridad tiene la fuerza necesaria para hacer que un hombre la abra su corazón al mundo, y la oscuridad es lo que me rodea cada vez que pienso en lo sucedido. Si hace falta valor para escribir a cerca de ello, también es cierto que sé que escribir es la única posibilidad que tengo de escapar. (Auster, 1997c: 51)

Tras la desaparición de Fanshawe, toda la familia lo había dado por muerto y de cierta manera era mejor que lo estuviera ya que su presencia alteraría de nuevo el presente de cada uno de los personajes. Por lo pronto, la misión de Él era mantener vivo el recuerdo de su amigo y no solo para los lectores sino para Él mismo; vivir constantemente rodeado de Fanshawe y sus triunfos era darse cuenta que él seguía siendo un espectador más, pero todo eso antes de molestarlo lo mantenía felizmente dentro de su zona de confort y seguir viviendo la vida de Fanshawe no era un problema, este había dejado su vida y Él, como si fuera el mismísimo Fanshawe, había ocupado su lugar sin temor; era ver su reflejo en el éxito de su amigo, tal como Dorian Gray admiraba una y otra vez el suyo, pero era una versión cargada de la malicia que yacía profundamente en sus actos.

Durante varios meses todo fue calma, pero el recuerdo de Fanshawe se sacudió cuando una carta llegó hasta Él, en ella Fanshawe le agradecía por los esfuerzos realizados y comentaba su sentencia: acabaría con su vida cuando se cumpliesen siete años de su desaparición y cualquier intento de búsqueda ocasionaría la muerte del narrador. Alarmado por aquella misiva, había decidido no hablar de ella y convertirla en un tema casi tabú, sentía la necesidad de relegar a Fanshawe al rincón más lejano de su mente y adquirir la falsa confianza de que este—ni él físicamente, ni su recuerdo— se interpondría entre él y Sophie. Todo esto se convirtió en el arma para alejar a Fanshawe de su vida, sobretodo porque era la mejor manera de ignorar el hecho de que tal vez se estaba sumiendo en una obsesión: *“El hecho de que nunca dejase de pensar en Fanshawe, de que él estuviera dentro de mi día y noche durante todos aquellos meses, me era desconocido en aquella época”* (Auster, 1997c: 59), tanto Fanshawe como Él estaban unidos de manera irremediable, Auster los construye de manera que ellos mismo se confundan entre sí, siendo cada uno lo que el otro nunca llegará a ser.

La manera más obvia para demostrar aquella unión era con la escritura, la sentencia entre Él y Fanshawe se acentuó cuando el narrado aceptó escribir la biografía de su amigo perdido; para los demás Fanshawe había muerto y aquella obra no era sino la manera de honrar su recuerdo, más Él consideraba que era la forma de materializarlo y aún cuando piense que *“nadie puede cruzar la linde que le separa de otro por la sencilla razón de que nadie puede tener acceso a sí mismo”* (Auster, 1997c: 65) pero pronto se daría cuenta que conocer a Fanshawe era también conocerse. Lo realmente importante para él es que las vidas cambian de forma vertiginosa, el destino o el azar llevan a hombres y mujeres a lugares lejanos de donde su vida inició. Los trabajos, las relaciones, los poderes etc. Son indeterminados, imposibles de pronosticar y mucho más difícil

de juzgar. Para él, las circunstancias de una vida son tan diversas que sólo se podrían hablar de ella después de la muerte del sujeto: *“La muerte no sólo es el verdadero árbitro de la felicidad (comentario de Solón), sino que es la única medida por la cual podemos juzgar la vida misma”* (Auster, 1997: 72) por lo tanto escribir sobre Fanshawe, quien en realidad no estaba muerto, significaba una enorme dificultad.

Las investigaciones para la escritura de la biografía de su amigo eran aún más tortuosas que el hecho mismo, visitar a la madre de su amigo en busca de recuerdos era la forma de “[entrar] *en el museo de mi propio pasado*” (Auster, 1997c: 77) lo que empezaba a generar en él un sentimiento de profundo odio hacia su amigo, era darse cuenta de aquella relación existente entre ambos y la primera necesidad que le surgió fue la de terminar pronto su trabajo, luego ante su ataque de odio lo único que quiso fue destruirlo. En esto también utilizó a Jane, la madre de Fanshawe, una pobre mujer sola y abandonada en los recuerdos de su hija demente y su hijo desaparecido, al que odiaba tanto como el narrador, aquello los unía y, en uno de sus encuentros, se hizo tangible en forma de sexo:

Decir que ella me encontró irresistible sería rebuscado y no estoy dispuesto a engañarme al respecto. Era algo mucho más profundo, mucho más siniestro. Recientemente he empezado a preguntarme si de alguna manera no percibió en mí un odio hacia Fanshawe que era tan fuerte como el suyo. (...) Follar conmigo era como follar con Fanshawe —como follar con su propio hijo—, y en la oscuridad de este pecado le tendría de nuevo, pero sólo con el fin de destruirle. (Auster, 1997c: 87)

Después de aquel episodio había descubierto que la escritura del libro había sido siempre un pretexto, era la forma de revivirlo para así encontrarlo de veras y luego ante él resolvería todas aquellas dudas que en realidad no sabía si tenía, el objetivo era simplemente encontrarlo. Aquella misión lo llevó hasta París, ciudad en la que había vivido Fanshawe, y allí fue el comienzo del fin. A medida que realizaba las entrevistas, algo inevitablemente cambiaba en él, estando fuera de casa podía dejar de disimular el hecho que ya no estaba investigando para escribir un libro, sino que andaba en la búsqueda del error, el giro de la historia de Fanshawe dentro de París, pero tal dato aún no lo encontraba. Ya no tenía más pistas para seguir, quería desesperadamente hallar a Fanshawe y al mismo tiempo sabía que Fanshawe siempre había estado con él, dentro de sí. Después de haber visitado la casa de campo en la que su amigo había trabajado supo que ya no había dónde más buscar, dejaría de hacerlo; pero eso simplemente lo llevó a sentir a Fanshawe más cerca de él, ya no tenía que buscarlo porque estaba ahí, eso solo quería decir que aunque siempre lo estuvo buscando, Fanshawe lo había encontrado primero.

Había estado entreteniéndose para no ser encontrado, para no darse cuenta que Fanshawe ha estado con él desde que eran unos pequeños niños en pañales; todo el tiempo buscando tareas y proyectos para acercarse más a él, en realidad eran intentos para alejarse, para tener su mente ocupada en asunto que, aunque tuvieran que ver con Fanshawe, lo distanciaban un poco de este. Había reservado un lugar para él, una imagen que solamente le evocaba el vacío de la situación:

En el mejor de los casos, había una imagen empobrecida: la puerta de una habitación cerrada. Eso era todo: Fanshawe solo en esa habitación, condenado a una soledad mítica, quizá viviendo, quizá respirando, soñando Dios sabe qué. Esa habitación, lo descubrí entonces, estaba situada dentro de mi cráneo. (Auster, 1997c: 118)

Después de aquellas reflexiones la situación carecía de sentido, ya no valía la pena continuar con la investigación, pero tampoco encontró en los días siguientes, el valor para regresar a Nueva York. Se detuvo en el tiempo para él: *“Veo cosas que sucedieron, encuentro imágenes e mí mismo en distintos lugares, pero solo a distancia, como si estuviera observando a otro”* (Auster, 1997: 118). De esa manera pasó un mes, en el que sólo recuerda algunas noches en bares, en cine y en prostíbulos; el objetivo aparente era olvidar todo, sacar de su cabeza Fanshawe, pero entre más intentaba sacarlo, él también se iba. Aún así sabía que las cosas no habían terminado entre Fanshawe y él. Fue algo que pudo aceptar durante su último mes en París, Fanshawe era parte de sí y negar su existencia era completamente en vano, un encuentro cercano con la muerte lo llevó a darse cuenta que Fanshawe de alguna manera había sido eso para él, una representación de la muerte; y una vez que acepta esa idea, vivir con ella se vuelve sencillo.

Pero librarse de Fanshawe no sería tan fácil, tras seis años de su desaparición vuelve a escribirle para concretar un encuentro y advertirle que ese sería el final de todo. Él acude hasta una casa abandonada en Boston y, separados por una puerta, encuentra a Fanshawe encerrado en una habitación desde la que relata lo que fue su vida durante aquellos años y la manera como logró estar al tanto de sus vida. Finalmente todo se redujo a un cuaderno rojo que Fanshawe tenía reservado para Él, en el que explicaba cada vivencia y pensamiento durante aquellos seis años:

Todas las palabras me eran conocidas, y sin embargo parecían juntadas de un modo extraño, como si su propósito final fuese anularse unas a otras. (...) Cada frase borraba la frase anterior cada párrafo hacía imposible el siguiente. Es extraño, entonces, que la sensación que sobrevive de ese cuaderno sea de gran lucidez. Es como si Fanshawe supiera que su obra final tenía que subvertir

todas mis expectativas. Aquellas no eran palabras de un hombre que lamentase nada. (Auster, 1997c: 143)

Abandonó aquella casa y como último acto de liberación de aquel hombre, arrancó una a una las páginas del cuaderno, la lluvia caía como si quisiera limpiarlo de toda atadura que pudiera seguir existiendo entre Él y Fanshawe. Todo acabó finalmente cuando tomó el tren de regreso a casa.

CONCLUSIONES

- Cuando una novela es catalogada como urbana, se da a entender que además de los personajes –principales y secundarios-, *la ciudad* es un factor determinante para el desarrollo de la trama; la manera como está diseñada, las funciones que cumplen algunos lugares, las calles, los puentes, las aceras y los edificios son, de manera casi imperceptible, elementos que van diseñando y dirigiendo la vida de quienes habitan dicha ciudad; por lo tanto en una historia, las decisiones y los giros que se presentan en el acontecer de los personajes debe ser visto e interpretado a través de la ciudad, la cual influye directamente en sus vidas, razones por las cuales se hace imprescindible la determinación de conceptos sobre la ciudad y los elementos alrededor de ésta.
- La ciudad es un escenario de relaciones que se elaboran y se reelaboran constantemente por ende los vínculos creados en las relaciones urbanas son simultáneas, improvisadas y débiles, una misma persona puede establecer ciento de relaciones con características diferentes, lo que lo catalogaría como actores o usuarios; las situaciones condicionan la

manera en las relaciones se constituyen y cada uno toma del otro –y de la ciudad misma- lo que conviene conseguir.

- Paul Auster crea un universo narrativo que explora profundas facetas del hombre (son muy pocos los personajes femeninos) y donde los personajes son continuamente retados a ir más allá de sí mismo y aventurarse por terrenos desconocidos, tanto, que todos terminan en un punto muy diferente al inicial; la resolución de sus casos los llevan a separarse de lo que ellos mismos creían que eran. La importancia radica no en lo que eran, ni en lo que serán después de que todo terminara, sino en el tránsito y la representación de su papel como transeúntes.
- Nueva York no es solo el lugar donde acontecen los hechos; la ciudad acoge a los personajes, evoca recuerdos y los recibe mientras todos disfrutan recorriéndola. Al mismo tiempo es el escenario de las representaciones, donde todos son actores de diversos roles al mismo tiempo; que los calma y simultáneamente crea preguntas en vez de otorgar respuestas. Es contenedor de secretos inimaginables, hoja en blanco de mapas y materia prima de investigaciones.
- La identidad, al igual que lo urbano, no es un concepto que pueda establecerse estrictamente hablando, debido a la naturaleza variable del ser humano lo que lo convierte en una noción abstracta; no puede juzgarse ya que la libertad individual no permite establecer parámetros sobre qué es correcto o no sobre la identidad; más allá sobre los dictámenes universales del bien y del mal, los individuos tienen libre albedrío para elegir por qué rumbo orientar su vida.

REFERENCIAS

- Auge, M. (1993). *Los no lugares espacios del anonimato: Una antropología de la sobre modernidad*. España: Editorial Gedisa.
- Auster, P. (1994). *El cuaderno rojo*. (Navarro J, trad. Et al). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Auster, P. (1997a). *Ciudad de cristal*. (13) (De Juan M, trad.). Barcelona: Editorial Anagrama
- Auster, P. (1997b). *Fantasmas*. (10) (De Juan M, trad.). Barcelona: Editorial Anagrama
- Auster, P. (1997c). *La habitación cerrada*. (9) (De Juan, M. trad.). Barcelona: Editorial Anagrama
- Auster, P. (2006). *The New York Trilogy*. (Sante L. Introduction) (Deluxe Ed.). New York, USA: Penguin Books.

- Auster, P., Karasik, P. & Mazzucchelli, D. (2005) *Ciudad de cristal: Novela Gráfica*. (Introducción por Spiegelman, A.) (Pérez Navarro, F. trad.). Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. (2). (Morales Vida, A. trad.). México: Siglo XXI
- Castellanos, G., Grueso, D., & Rodríguez, M. (Comps.) (2009) *Identidad, cultura y política: Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer, 1*. (Pescador A, trad.) (Giard, L. edit.). México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado Ruiz, M. (1999a). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Delgado Ruiz, M. (1999b). *El animal público*. Madrid: Editorial Anagrama
- Delgado Ruiz, M. (2002). *Disoluciones urbanas. Procesos identitarios y espacio público*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Delgado Ruiz, M. (2007). *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Giménez G. (s.f.) La cultura como identidad y la identidad como cultura. *Identidad, cultura y política: Perspectivas conceptuales, miradas empíricas*. Pp. 35-59. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle.

- Giraldo, L. (2004). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.
- Joseph, I. (2002) *El transeúnte y el espacio urbano*. (2). (Bixio, A. trad) Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Kundera, M. (2000) *El arte de la novela*. (De Valenzuela, F. & Villaverde, M. trad). Barcelona, España: Tusquets Editores, S.A.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez López, E. (2010). El ilusionista de las palabras: Paul Auster y su universo creativo. *ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura*. CLXXXVI 741, pp. 87-97. doi: 10.3989/arbor.2010.741n1009
- Azael, F. (2011). El simbolismo de los colores. *Web islam*. Extraído de: http://www.webislam.com/articulos/61386-el_simbolismo_de_los_colores.html.
- Dawson, N. (1999) An Examination of the Identity of Author and Character and Their Relationship Within the Narrative Structure of Paul Auster's New York Trilogy. *Stillman's Maze*. Extraído de: <http://www.bluecricket.com/auster/articles/dawson.html>.
- Garrobo Robles, R. (2006). ¿Quién es Paul Auster? Identidad y significado en La trilogía de Nueva York. *Eikasia. Revista de Filosofía*, II (7), pp. 59-65. Extraído de: <http://www.revistadefilosofia.org>

- Keane, K. (2009). Doubles in *The locked room* by Paul Auster: Identity in Flux. *Journal of Language and Culture. British and American language and culture*. Osaka Prefecture University. Pp. 51 – 64.
- MacCaffery, L. Gregory, S. & Auster, P. (1992). An interview with Paul Auster. *Contemporary Literature*. 33, pp. 1-23. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/1208371>.
- Silva Téllez, A. (2006). *Imaginarios Urbanos: cultura y comunicación urbana*. (5). Santafé de Bogotá: Arango Editores Ltda.