

Figuras narrativas contemporáneas en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli

Candela Martínez Jerez
Universidad de Buenos Aires

Los ingravidos (2011) de Valeria Luiselli comienza con una cita de la *Cábala*: “¡Ten cuidado! Si juegas al fantasma, en uno te conviertes”. Este epígrafe nos introduce en la novela a partir de tres coordenadas: la intertextualidad, el anonimato de la enunciación y la propuesta de un juego en el cual los participantes experimentan un devenir fantasmagórico.

A lo largo del texto, el juego se dispone por medio de la cita y referencia a diferentes autores y movimientos literarios del siglo XX (Saul Bellow, Scott Fitzgerald, Federico García Lorca, Gilberto Owen, Los contemporáneos, entre otros) que, en tanto jugadores, devienen fantasmas y adquieren ingravidez. La voz de la novela –una narradora escritora– se suma al coro y también deviene fantasmagórica progresivamente, en “el anonimato que conceden las muchas voces de la escritura”. Esta red intertextual traza un espacio atemporal donde habitan simultáneamente voces del siglo XX y la voz de la novela, y donde también se producen entrecruzamientos, especialmente entre la voz del poeta mexicano Gilberto Owen y la voz de la narradora de *Los ingravidos*. Como consecuencia, se delinea una arquitectura particular de la figura del narrador que propondremos como una topología de la voz narrativa que permite enunciar una experiencia del “yo” polifónica, anónima y fragmentaria, en consonancia con una subjetividad radicante (Bourriaud 2009), caracterizada como “una construcción, un montaje: dicho de otro modo, una obra, nacida de una negociación infinita” (62).

En nuestro análisis, rastreamos la configuración de este espacio intertextual, como “un lugar de cita y encuentro de tiempos y generaciones” (Agamben 2010) literarias, en relación con la posibilidad de imaginar y esbozar una escritura de la experiencia contemporánea.

En “Gilberto Owen, narrador”, Luiselli (2009) escribe sobre el punto de vista del poeta mexicano y postula que el resultado del acercamiento del autor a las cosas es: “un retrato desenfocado del objeto, y un retrato fiel de la mirada que lo tomó” (2), que no por ello resulta inmóvil, sino que pareciera retratar el movimiento mismo de un objeto o de un rostro. A partir de esta reflexión, proponemos leer la novela como el esbozo de un retrato desenfocado de la voz narrativa, producto de la configuración de un punto de vista desplazado y en movimiento.

La novela se compone de fragmentos que desde el comienzo ofrecen al lector dos vidas de la narradora en simultáneo. Una coincide con el presente de la escritura en el cual la narradora es escritora, madre y esposa. La vida anterior tiene lugar en otra ciudad, donde la narradora trabajaba como editora y era soltera. Estas vidas se diferencian temporalmente y también por la relación entre el cuerpo y la escritura experimentada en cada una de ellas. En uno de los fragmentos, la narradora contemporánea al presente de la escritura enuncia:

Ahora escribo de noche, cuando los niños están dormidos y ya es lícito fumar, beber y dejar que entren las corrientes de aire. Antes escribía todo el tiempo porque mi cuerpo me pertenecía. Mis piernas eran largas, fuertes y flacas. Era propio ofrecerlas; a quien fuera, a la escritura” (Luiselli 2012: 13).

Aquí podemos leer cómo el ejercicio de la escritura –como una forma de voz– debe acallarse en el presente de la voz narrativa porque se inscribe en el propio cuerpo, que ahora es materno y ajeno.

Más adelante (en términos de disposición textual y no temporales), un fragmento sobre la vida anterior de la narradora relata su encuentro con las obras completas del poeta Gilberto Owen:

di con una carta de Gilberto Owen a Xavier Villaurrutia: ‘Vivo en Morningside Av. 63. En la ventana derecha hay una maceta que parece una lámpara. Tiene redondas llamas verdes...’ (...) Ni siquiera terminé de leer la carta, dejé los demás libros que había escogido en una pila, pasé a registrar el préstamo y salí a la calle (Luiselli 2012: 31).

El encuentro con la obra motiva un desplazamiento de la narradora por el espacio de la ciudad que, como veremos, se corresponde con un desplazamiento del punto de vista de la novela.

Luego, el fragmento cuenta cómo la narradora sale en búsqueda de la que fuera la casa de Owen en su estadía en Nueva York, en los años veinte. Al llegar, sube a la terraza del edificio y enuncia: “Entonces me di cuenta de que la maceta, como la que describía Owen a Villaurrutia, parecía una lámpara (...) Era imposible que se tratara de la misma maceta que refería Owen en su carta, pero de alguna manera era una señal”, y agrega: “Me sobrecogió ese mismo entusiasmo que muestran los bebés cuando confirman su existencia en un espejo” (Luiselli 2012: 32). Estas palabras dan cuenta de una primera identificación de la narradora con Owen, a partir de la configuración de la maceta como un espejo que refleja y confirma

su propia existencia. Así comienza a esbozarse el relato desenfocado de la voz narrativa. A continuación, la narradora queda atrapada en la terraza y enuncia:

Esa fue la primera noche que tuve que pasar con el fantasma de Gilberto Owen”: fue a partir de entonces que comencé a existir como habitada por otra posible vida que no era la mía, pero que bastaba imaginar para abandonarme a ella por completo. Empecé a mirar de afuera hacia adentro, de alguna parte a ninguna. Incluso ahora que mi marido duerme, a veces me parece que mi cama no es mi cama, no estas manos mis manos” (Luiselli 2012: 33).

La contemporaneidad con un fantasma literario le permite a la narradora desdoblarse y habitar el espacio textual desde más de un punto de vista, desde posibles vidas e imaginaciones de existencia diferentes. La aparición del fantasma de Owen da lugar a un desfase subjetivo que produce un desplazamiento del punto de vista y una autoreflexión y desidentificación de la narradora consigo misma. El resultado es la cohabitación contemporánea e ingrávida con el fantasma de Owen.

En su estadía en la terraza donde residió el poeta mexicano, la narradora introduce un concepto y experiencia de la vida y de la muerte a partir de otra cita literaria: “Alguna vez leí en un libro de Saul Bellow que la diferencia entre estar vivo y estar muerto radica sólo en el punto de vista: los vivos miran desde el centro hacia afuera y los muertos desde la periferia hacia algún tipo de centro” (Luiselli 2012: 33). Creemos que este encuentro textual, esta vez con Bellow, permite también configurar el desplazamiento del punto de vista de la voz narrativa entre sus diferentes existencias, a partir de adopción del punto de vista y el lugar de enunciación de un muerto respecto a su propia vida. Al posicionarse en el presente, la narradora puede mirar como viva su vida anterior, desde el centro, y también puede situarse

en esa existencia para reflexionar sobre su vida actual, como si fuera la periférica y en el presente estuviera muerta. Proponemos, entonces, que esta reversibilidad configura una topología de la subjetividad o una identidad descentrada, habitada por más de un foco identitario; al mismo tiempo que construye un espacio intertextual, como cita y encuentro de tiempos y generaciones literarias.

En otro fragmento, la narradora esboza un plano textual: “Una novela horizontal, contada verticalmente. Una novela que se tiene que escribir desde afuera para leerse desde adentro” (Luiselli 2012: 66). La primera oración plantea dos coordenadas, dos ejes perpendiculares. Leemos la segunda oración en relación con la subjetividad descentrada de la narradora y postular que al habitar la vida de otros fantasmas (propios y ajenos) puede, paradójicamente, escribirse a sí misma y recuperar el cuerpo y la voz que ya no le pertenecen en la maternidad y en la vida familiar. De modo que la cita funciona como el esbozo de una configuración subjetiva que coincide con la arquitectura de la novela. Sin embargo, más adelante, se enuncia: “Una novela vertical, contada horizontalmente. Una historia que se tiene que ver desde abajo, como Manhattan desde el *subway*” (Luiselli 2012: 128). Aquí, entonces, creemos que se reafirma el juego planteado al comienzo del texto, en el cual la reversibilidad alcanza tanto al punto de vista, como a las subjetividades y al mismo lenguaje, tornándolos ingravidos, fantasmales y contradictorios.

A su vez, en el subte de la ciudad ocurren otros encuentros entre la narradora y Owen que vuelven a desplazar el punto de vista, esta vez no desde el centro o la periferia, sino desde abajo. En este sentido, en otro fragmento la narradora de la vida anterior enuncia: “el metro, sus múltiples paradas, sus averías, sus aceleraciones repentinas, sus zonas oscuras, podría funcionar como esquema del tiempo de esa otra novela” (Luiselli 2012: 65). Aquí, las

coordinadas espaciales se enlazan con una propuesta temporal. A continuación, la narradora narra:

Un día, mientras regresaba a mi casa en la línea uno desde el sur de la ciudad, volví a ver a Owen. Esta vez fue distinto (...) [Fue] algo como un golpe interior, una certeza punzante de que estaba ante algo hermoso y a la vez terrible. Iba mirando por la ventana –nada salvo la oscuridad espesa de los túneles– cuando se acercó por atrás otro tren y por unos instantes anduvo a la misma velocidad que el tren donde iba yo. Lo vi sentado, en la misma posición que yo había adoptado, con la cabeza reclinada sobre la ventana del vagón. Y después nada. Su tren aceleró y pasaron frente a mis ojos, barridos y afantasmados muchos otros cuerpos. Cuando otra vez hubo oscuridad detrás de la ventana vi contra el vidrio mi propia imagen difusa. Pero no era mi rostro, era mi rostro superpuesto al de él –como si el reflejo hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese doble atrapado en la ventana de mi vagón (Luiselli 2012: 66)

En el fragmento, la contemporaneidad se configura en la imagen de un tren que se aparece por detrás, desplazándose a una velocidad (espacio sobre tiempo) que alcanza a la narradora y anula una vez más la distancia temporal entre su existencia y la del poeta de la vanguardia mexicana. La ventana del tren, en un primer momento, funciona como un espejo de doble entrada. La narradora ve sus mismos gestos corporales en el cuerpo de un hombre. Luego, ella vuelve a verse, y ve su propia imagen difusa, donde conviven sus rasgos con los de Owen. La ventana le devuelve una imagen que incluye los dos fantasmas y cristaliza ambas existencias textuales en el cuerpo de la novela. Si al principio el espejo atraviesa y hace contiguos dos tiempos y espacios, luego refleja unidimensionalmente dos planos superpuestos. El vidrio se condensa como una fotografía que figura el retrato desenfocado de

la voz narrativa y que escenifica su interioridad-externa, al devolverle a la narradora una imagen de sí misma que la refleja al interior de otro rostro, que al mismo tiempo es un doble del hombre reflejado.

Pero el juego continúa. En otro fragmento, páginas más adelante, leemos la reversión de la escena del tren, narrada por Owen:

En eso se aproximó otro tren desde atrás por las vías contiguas y se detuvo junto al nuestro. En el vagón de enfrente, la cabeza apoyada contra la ventana, estaba la mujer, con un sombrero de tela verde oliva y un abrigo rojo (...) se sintió observada y alzó la vista –sus ojeras enormes, sus ojos enormes–. Nos quedamos mirando como dos animales deslumbrados por un violento destello de luz artificial hasta que su tren volvió a arrancar (Luiselli 2012: 111).

En la cita, Owen narra el encuentro fugaz con la escritora mexicana en dos líneas paralelas simultáneas. O es la narradora del presente escribiendo la vida de Owen, como se sugiere en otro fragmento. En ese caso, aquí, la narradora escribe desde el otro lado, y narra a partir del fantasma de Owen a su propio fantasma, el de su vida anterior en Nueva York. El juego de la topología del punto de vista se expande infinitamente a medida que avanzan los fragmentos, dado que más adelante, el personaje de Owen escribe notas para una novela y enuncia: “Un día la narradora se roba una maceta con un arbolito muerto de la casa de un vecino y empieza a escribir una novela sobre lo que ve esa planta desde una esquina de su departamento. La planta empezaría a dominar la voz de la narradora hasta suprimirla por completo” (Luiselli 2012: 128). Podemos pensar que aquella maceta robada es la que la narradora de la otra vida encontró en la carta de Owen y en la terraza del edificio. Esta otra novela de Owen dentro de *Los ingrátidos* funciona como otro espejo, no ya de la subjetividad

y de la voz narrativa, sino de la misma novela que seguimos los lectores. Ambas escrituras – junto con un guion cinematográfico del marido de la narradora– conviven y se superponen en un mismo plano textual, y la novela se vuelve un espejo con las características de la ventana del subte.

En este punto, podemos aproximarnos a las ideas de Bourriaud (2009) sobre un arte radicante que hace crecer sus raíces a medida que avanza, en consonancia con un ser radicante vinculado más con la idea de un movimiento que con una definición de identidad. Esta forma de existencia, a su vez, da lugar a una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos que borran la idea de origen. En este sentido, leemos la progresiva anulación, ingravidez y silenciamiento de la voz narrativa como el borramiento de la idea de un origen pensado en términos de una unidad subjetiva en la que coinciden una voz, una primera persona y un único punto de vista; a tal punto que en el último fragmento de la novela las coordenadas paralelas, como las vías del tren y las múltiples novelas, se encuentran con un grado de proximidad que parecen tocarse.

A modo de conclusión, plantearemos que la multiplicidad de arraigos, como la multiplicidad de puntos de vista en la voz de diferentes fantasmas, rehabita autores, procedimientos y tradiciones literarias para inventar configuraciones contemporáneas que den cuerpo y escriban la experiencia de un yo fragmentario.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2010). “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Otra parte*, n° 20. 77-80.
Bourriaud, Nicolás (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
Luiselli, Valeria (2009). “Gilberto Owen, narrador”. México: Letras libres.
---- (2012). *Los ingravidos*. México D. F.: Sexto Piso.