

Paradoja de la ceguera vidente y puesta en escena del autor en *Los ingrávidos*, de Valeria Luiselli

Nicolas Licata



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/amerika/10772>

DOI: 10.4000/amerika.10772

ISSN: 2107-0806

Editor

LIRA-Université de Rennes 2

Este documento es traído a usted por Université de Liège



Referencia electrónica

Nicolas Licata, «Paradoja de la ceguera vidente y puesta en escena del autor en *Los ingrávidos*, de Valeria Luiselli», *Amerika* [En línea], 19 | 2019, Publicado el 20 febrero 2020, consultado el 03 agosto 2022. URL: <http://journals.openedition.org/amerika/10772> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.10772>

Este documento fue generado automáticamente el 29 septiembre 2020.

All rights reserved

Paradoja de la ceguera vidente y puesta en escena del autor en *Los ingrávidos*, de Valeria Luiselli

Nicolas Licata

Agradecemos a Yanna Hadatty Mora por sus valiosas sugerencias de lectura sobre la ceguera, así como a Kristine Vanden Berghe por su revisión crítica, siempre atenta y estimulante.

Las maneras de ver el mundo son miles y los ojos sólo una de ellas.

(G. Nettel, *El huésped*.)

- 1 En 2011, Valeria Luiselli publica su primera novela, *Los ingrávidos*, cuyo título alude al proceso de afantasmamiento por el que pasan los dos narradores, proyecciones ficticias de la misma Luiselli y del escritor mexicano Gilberto Owen. Esta idea, la del fantasma, ocupa un lugar de privilegio en el libro, pero no es la única; la del Doble y la de la ceguera también permean sus páginas. En primer lugar, repensaremos en este ensayo la noción de discapacidad con Owen y Homer Collyer, un célebre ciudadano de Nueva York convertido por Luiselli en personaje literario. En *Los ingrávidos* la ceguera se presenta no como un impedimento, sino antes bien como la capacidad fuera de lo común de ver más allá de las meras apariencias. La autora personifica en susodichos personajes, Owen y Homer, la paradoja de la ceguera vidente instaurada por Sófocles en *Edipo Rey*: a pesar de su ceguera física, ellos ven lo que los personajes videntes de la novela, por su aprehensión truncada de la realidad, no alcanzan a distinguir. Seguidamente, nos preguntaremos cuál puede ser el fundamento de esta corporalidad singular. Nos interesaremos entonces en la imagen de sí que proyecta la escritora a través de la complejidad de sus personajes. Luiselli introduce su narradora como el Doble de Gilberto Owen. Consecuentemente, la extraordinaria facultad de percepción de este último se contagia a la narradora, réplica literaria de la autora.
- 2 Comencemos por el principio, y comentemos la estructura narrativa de la obra que nos ocupa. En los primeros instantes de la novela, la narradora, que vive en México con su marido guionista y sus dos niños, quiere escribir sobre su pasado en Nueva York. La

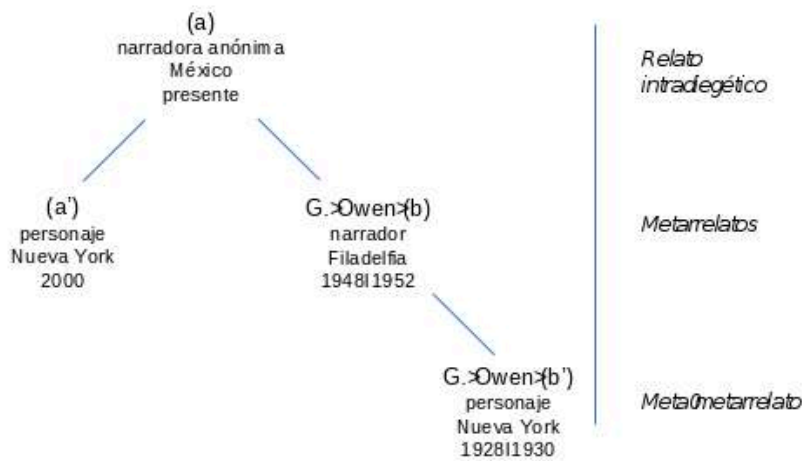
narración alterna entonces entre su vida de familia en el presente, y un relato retrospectivo ambiguo articulado en torno a su trabajo en una editorial neoyorquina y las relaciones pasajeras que mantenía en aquel entonces con una serie de personajes extravagantes. Las cosas se complican cuando su esposo empieza a dudar seriamente del carácter puramente libresco de estas anécdotas de juventud :

Todo es ficción, le digo a mi marido, pero no me cree. [...] La fibra de la ficción empieza a modificar la realidad y no viceversa, como debiera ser. Ninguna de las dos cosas es sacrificable. El único remedio, la única manera de salvar todos los planos de la historia es cerrar una cortina y alzar otra [...]. Escribir lo que sucedió y lo que no. Al final de cada jornada de trabajo, separar párrafos, copiar y pegar, guardar ; dejar sólo uno de los dos archivos abiertos para que los lea el marido y sacie su curiosidad hasta colmarla. La novela, la otra, se llama *Filadelfia* (63).

- 3 Este lugar preciso constituye el punto nodal del libro : para poder continuar en secreto la redacción de la novela sobre su pasado –la que pone en peligro su matrimonio–, la narradora se pone a escribir paralelamente otra novela que podrá dar a leer a su esposo, *Filadelfia*. *Filadelfia* es un relato en el que la narradora invade subjetivamente la vida privada del poeta mexicano Gilberto Owen, que narra en primera persona a través de dos épocas distintas según el sistema siguiente : al final de su vida, en los años 1950 en Filadelfia, Owen rememora su juventud en Nueva York, aproximadamente veinte años antes¹.
- 4 En resumidas cuentas, hay en la novela dos voces narrativas y varios procesos de *mise en abyme* : la narradora (a), que presenta características similares a las de Valeria Luiselli, escribe desde el presente un relato en primera persona a propósito de ella misma (a'), cuando era joven y vivía en Nueva York en el barrio de Manhattan (supuestamente en los años 2000) ; por otro lado, la narradora (a) escribe otro relato en primera persona : la falsa autobiografía de Gilberto Owen en Filadelfia en los últimos años de su vida (b), Owen que, a su vez, se acuerda de su propia estancia en Harlem al final de los años 1920 (b'). Éstos son los distintos niveles narrativos de *Los ingrávidos*, que encajan unos en otros a la manera de las muñecas rusas. Observemos de pasada que también acabamos de describir el espacio-tiempo de la novela, que abarca cuatro épocas, los años 1928-1930, 1948-1952, 2000 y un presente indefinido, distribuidos en tres espacios diferentes, que son México, Filadelfia y Nueva York –donde, como veremos, coinciden la narradora (que en realidad aparece entonces como *personaje*, a') y Owen (b')–. En síntesis, esta macro-estructura narrativa se puede resumir bajo la forma del esquema que sigue :

Image

1000931000003A6F000026FDA4C7905805F1F1A0.emf



Paradoja de la ceguera vidente

- 5 La cronología de la obra de Sófocles es incierta, pero los especialistas del dramaturgo griego sitúan *Edipo Rey* alrededor del año 429 antes de Cristo (Lasso de la Vega 58). Pese a su carácter arcaico, la versión sofoclea del mito ha tenido una importancia innegable para la representación de la ceguera en las artes. En esta tragedia, como en *Los ingravidos* dos mil quinientos años más tarde, la visión se convierte en ceguera, la ceguera en visión. Edipo es el rey de Tebas que, sin saberlo, asesina a su propio padre, Layo, y contrae matrimonio con su madre, Yocasta. Cuando la verdad sale a la luz, Yocasta se suicida. Frente al cuerpo inerte de la mujer de la que era a la vez su progenitora y su esposa, Edipo deshace los broches dorados que adornaban su vestido, los eleva a la altura de su cara, y arranca sus propios ojos. Esta automutilación, clímax del drama, distingue la puesta en escena del mito compuesta por Sófocles de todas las demás (Astier 24-25). El personaje que divulga la terrible verdad a Edipo, Tiresias, es ciego. Es un hombre como los otros, salvo que tiene la particularidad de ser el oráculo. No ve las cosas con los ojos de la cara, pero, no obstante su invidencia, es omnisciente, en tanto portavoz de Apolo. Él puede apreciar el orden universal en todos sus alcances, sabe lo que depara el destino a su rey: ve, en otras palabras, lo mismo que los dioses. Edipo, por el contrario, posee el sentido de la vista, pero no es tan clarividente. Piensa que las acciones que comete son irreprochables, sin jamás percibir su inmoralidad. Su existencia entera está cubierta por el velo de las apariencias (Schlesinger 70). Esta es, por otra parte, la razón por la que extirpa sus ojos en el momento en que la verdad se expone públicamente. Al mismo tiempo que se castiga por la indecencia de sus actos, despeja su mirada. Se ciega en apariencia, pero mediante este gesto simbólico, pretende hacer pasar sus ojos del orden de lo superficial al de lo profundo, adquirir la sabiduría y el don de la visión (Nicolás 18). Es así, a través de la lucidez de Tiresias y la ablación voluntaria de Edipo, como Sófocles funda la paradoja de la ceguera vidente en su interpretación del mito².

- 6 Esta misma contradicción lógica, que la invidencia se torne en visión, se vuelve a encontrar en las páginas del libro de Luiselli. La novela cuenta con dos personajes ciegos: Gilberto Owen, a quien una catarata priva progresivamente del sentido de la vista, y Homer Collyer. Homer y su hermano Langley son personajes que se basan en los misteriosos Collyer Brothers, que realmente existieron y se convirtieron en fugaces celebridades en 1947, cuando la policía encontró sus cadáveres en medio de las varias decenas de toneladas de desechos que Langley había ido acumulando a lo largo de los años. Los hermanos Collyer eran hombres elegantes y cultos –Homer era abogado, Langley pianista– que habrían decidido vivir fuera de la realidad social y, paulatinamente, se fueron confinando en el interior de su residencia neoyorquina. Desconectaron el teléfono, dejaron de pagar sus facturas, y fabricaron trampas con los objetos de toda clase que traía cotidianamente Langley para impedir que cualquiera penetrara en la casa (Bryck s.p.). En la meta-metadiégesis de *Los ingrávidos*, Homer y Owen se ven todos los domingos para conversar de literatura y de metafísica en el umbral de la mansión Collyer, en Harlem³. Mientras que nadie cree a Owen cuando dice ver los fantasmas de Ezra Pound y de la narradora (a') en el metro –su amigo Federico se burla, incluso, de las historias que cuenta–, Homer, por su parte, no lo duda un solo instante. Él es ciego, pero distingue con transparencia y lucidez los fantasmas que deambulan en la ciudad de Nueva York:

Usted es un fantasma, señor Owen, ¿no es así? (Pronunciaba mi nombre como lo han de haber pronunciado mis ancestros.)

¿Por qué dice eso, señor Collyer?

Pues porque a usted sí lo puedo ver.

¿Y no será que usted está recuperando la vista con tanto helado de cocaína?

No señor, no es eso. Usted tiene cara de indio americano pero constitución de japonés. Y tiene temple como de aristócrata alemán. Hoy trae sombrero, tal vez gris, y un saco que no le va nada bien (102).

- 7 Es más, Homer propone a Gilberto una explicación en cuanto a las apariciones que dice divisar en los subsuelos de la capital, y es a partir de dicha explicación que el poeta formula su teoría de las muchas muertes: en el mundo singular de *Los ingrávidos*, la gente se muere repetidas veces en el curso de una misma vida y cada una de esas muertes produciría un fantasma, una suerte de Doble capaz de vivir una existencia autónoma y cuya semejanza con el original sería notable ante todo en el plano psicológico. En breve, Homer es una suerte de Tiresias, el personaje de la novela que, a pesar de su defecto físico, percibe lo que los hombres ordinarios dotados del sentido de la vista no pueden, y conoce los principios esotéricos que éstos ignoran⁴.
- 8 La paradoja de la ceguera vidente se manifiesta de forma más neta todavía en el narrador. Al nivel del metarrelato, veinte años después de los encuentros dominicales con Homer, Owen vive solo en Filadelfia y presenta un estado de salud poco envidiable. Sufre de sobrepeso y de catarata, una enfermedad que oscurece el cristalino del ojo y turba la visión. La lenta y entonces irreparable progresión de este achaque deja augurar una inevitable invidencia que el aquejado, Owen, se resigna a aceptar. Pero una vez el proceso llegado al término, una vez el escritor mexicano categóricamente ciego, éste constata sorprendentemente que la ceguera no es lo que temía. Mientras que debería no ver nada, solo la oscuridad más completa, ocurre lo opuesto. Las cosas otra vez vuelven a aparecer:

Enciendo la luz del baño. Hace tiempo que la luz eléctrica hace poca diferencia y más bien sirve, como escribía ese infecto filósofo alemán, para iluminar mi casi completa ignorancia del mundo. Pero en esta ocasión, sucede lo contrario –o tal vez,

más inquietantemente, lo contrario de lo contrario-. Prendo la luz y veo mi baño completo, el piso tapizado de caca de gato, las botellas semivacías de productos higiénicos tiradas, rollos de papel de baño a medio terminar formando una pirámide junto al escusado, una botella de whisky en el lavadero, una enredadera entrando por la ventanilla que ventila el minúsculo espacio de la tina. En el aire pesado, una veintena de moscas, o tal vez mosquitos, zumban.

Miro hacia el espejo para situarme a mí mismo en medio de este escenario de pesadilla. Pero yo no estoy. En vez de mi rostro, está el de Nella Larsen, mulata cochina. De modo que mi teoría era correcta. Ésta es mi ceguera. Éste es mi infierno.

Apago la luz y efectuo [sic] mi modesto ritual de higiene a sinciegas y sin mí (139).

- 9 Poco a poco, la catarata había ido quitando la vista al narrador, pero en el momento preciso de su culminación, Owen enciende la luz y descubre nuevamente el mundo. Distingue con claridad los excrementos, el papel, el whisky y las moscas de un cuarto de baño que no había podido contemplar sino superficialmente en meses. Acto seguido, inmediatamente después del episodio del cuarto de baño, mientras que se encuentra solo en su departamento, ve también a su amigo Federico rasurándose las piernas, a Z., Zukofsky, limpiando sus anteojos, y a Ezra Pound tomando notas en su sillón. Alcanza a escuchar, incluso, la voz del cantor mexicano Guty Cárdenas. Rotundamente ciego, en suma, Gilberto no solo ve otra vez la realidad circundante, sino que adquiere la misma facultad que Homer, esto es, percibir los fantasmas invisibles a los ojos de los vivos videntes. O, para ser más exactos, esta capacidad que tenía ya en una medida limitada antes de perder la vista parece intensificarse en la ceguera : entonces su percepción se vuelve más aguda y penetrante.
- 10 Pero demos un paso atrás y volvamos sobre la escena del espejo, en la que el narrador se da cuenta de que éste refleja el rostro de la escritora mestiza Nella Larsen, y no, como debería ser, el suyo. Owen, en realidad, no se estaría quedando ciego, simplemente ; se está afantasmando :
- Hago unas gárgaras frente al espejo del baño. Soy una sombra, con la mueca mortecina de mí incrustada en el hueco donde antes estaba mi cara. Soy un sinciego consin cara. No es que me esté quedando ciego ; me estoy borrando. Mi cara ya no termina en un contorno ; se extiende hacia la enmarcadura del espejo que me contiene, como un vaso a punto de derramarse (140).
- 11 En los últimos instantes del libro, la ceguera y lo fantasmagórico confluyen de una manera nueva e inesperada. Quizás, al fin y al cabo, Owen no «recupera» la vista al término de su catarata, como suponíamos demasiado sencillamente tal vez. Si ve otra vez y repara en tantos fantasmas, posiblemente sea porque él mismo se convierte definitivamente en uno de ellos. Esto, sin embargo, no necesariamente invalida nuestra hipótesis de la ceguera como visión superior a la del común de los hombres. Al contrario, es interesante que intervengan *simultáneamente* la invidencia rotunda del narrador y su afantasmamiento. La figura del espectro simboliza el vacío ontológico, todo lo que la mente del hombre, que está ligado a la realidad humana y piensa según sus categorías, no puede concebir, aquello que su lenguaje no puede nombrar : la verdad o «cosa absoluta», escribe Thurston (13). Por asociación de ideas, al hacer coincidir la ceguera de Owen y su evanescencia, Valeria Luiselli coloca esta pretendida deficiencia por encima de la esfera humana, como ya era el caso con Homer, capaz de comunicarse con los fantasmas y de entender las leyes de su universo paralelo. En *Los ingrátidos*, el personaje invidente, como el fantasma, accede a una realidad inabordable para el ser humano ordinario, el orden superior de un mundo objetivo, no mediado por los criterios engañosos y las medidas cegadoras de este último.

- 12 En cuanto a la dimensión simbólica de esta escena del espejo en el cuarto de baño, no es un azar que Valeria Luiselli describa la dilución y la desaparición de su narrador a partir del espacio de su cara. La cara es la «capital» del cuerpo (Le Breton 153) : más que cualquier otra parte, es la que concentra la individualidad de una persona, el atributo por el que se define y se singulariza. La configuración particular y cada vez única de los ojos, de la nariz y de la boca, combinada con los contornos igualmente propios del rostro, todo ello es el signo más fuerte y más auténtico de la unicidad de cada ser humano. «Ce que nous appelons visage est précisément», como estipula Emmanuel Lévinas, «cette exceptionnelle présentation de soi par soi sans commune mesure avec la présentation de réalités simplement données, toujours suspectes de quelque supercherie, toujours possiblement rêvées» (221). En el momento en que se esfuma su cara, Gilberto Owen pierde emblemáticamente su unicidad, su cualidad de ser humano particular, e integra el orden superior y objetivo del que hablábamos, propio de los fantasmas e inteligible únicamente por los humanos privados de ojos. Allí, en ese espacio ontológicamente inconsistente, más allá de la realidad y del modo de pensar restringido del hombre, nociones como la de individualidad y la de género se vuelven baladíes. De allí la posible superposición del rostro de Larsen al de Owen⁵.
- 13 Recapitulemos. Al final de los años veinte, en Nueva York, Owen conoce a Homer Collyer, un ciego perspicaz que alcanza a ver a los aparecidos tan bien como percibe a los vivos y le revela su concepción particular de la muerte, un dominio que parece entender mejor que los demás personajes de la novela. Dos décadas más tarde, el mismo Owen pierde la vista, y la ceguera se asocia entonces literalmente al afantasmamiento. El invidente, tal como el espectro, pasaría de la superficialidad del mundo de las apariencias a la profundidad de lo invisible y lo indecible. Es como si, despojado de la visión física, fuera capaz de abrir un ojo nuevo, más abarcador y vivo, que le permite aprehender lo irracional. Lejos de manejarla como un fracaso, como una tara que impide participar de la vida ordinaria, Valeria Luiselli explora en definitiva la vertiente creativa de la ceguera. Como Sófocles antes de ella, la erige en superioridad: en su novela, los ciegos ven, y los videntes son ciegos. Al igual que la enfermedad, la discapacidad no tiene por qué considerarse, *per se*, como un acaecimiento negativo sinónimo de trastornamiento o disfunción. Enfermedad e invalidez son dos realidades que se solapan, pero no necesariamente se contienen (Guzmán Castillo 64). Solo una parte de las discapacidades tienen causas patológicas, como la ceguera de Owen tiene su origen en la catarata. Pero desde la perspectiva rehabilitadora de la medicina ambas situaciones se confunden en la medida en que, en los dos casos, enfermedad y discapacidad, prevalece la conciencia de que algo va mal y debe curarse o repararse⁶. Este no necesariamente es el punto de vista de la literatura, que, al contradecir las metáforas instaladas por otras instituciones –instauradas y alimentadas a veces por la misma literatura–, tiene la posibilidad de recordar que un cuerpo distinto puede ser tan funcional como uno considerado normal, o más incluso.

Puesta en escena del autor

- 14 El fantasma no es el único motivo clásico de la literatura que manipula Valeria Luiselli. En *Los ingrátidos*, la figura del espectro fagocita la del Doble. Como hemos anunciado, los personajes de la novela mueren varias veces en el curso de una misma existencia y tras cada muerte nace un fantasma, de tal manera que cada uno tiene varios fantasmas,

que son tantos Dobles identificables no tanto por su semejanza física como por su continuidad psicológica, según dice Homer (114-115). Este vínculo que resulta de las imágenes entrelazadas del espectro y del Doble, Luiselli lo establece en *Los ingrávidos* entre Beckett y Wittgenstein, entre el poeta americano Ezra Pound y el escultor francés Henri Gaudier-Brzeska, entre Federico García Lorca y el bailarín mexicano José Limón, entre Homer y Owen, y, por encima de todo, entre los dos narradores. Que el nexo que une Gilberto Owen y la narradora sea de Doble, lo sugieren dos acontecimientos puntuales, que comenta Maria Pape en su artículo titulado «El pasaje como *modus operandi*» (2015). En un homenaje a artistas mexicanos, mientras la narradora observa diversos cuadros que representan una serie de pies femeninos, su autor se acerca a ella y, después de dirigirle algunas palabras pomposas, le pregunta cómo se llama. «Owen» es la respuesta que ésta da al pintor fetichista (76). La segunda escena que menciona Pape tiene lugar en el metro de Nueva York. La narradora y Owen se vislumbran allí varias veces, pero uno de sus encuentros es sensiblemente diferente. Cada uno está sentado en un tren distinto, con la misma postura, y en el momento preciso en que sus vagones respectivos se cruzan se produce un encuentro que la narradora describe como interior, o sea, inmaterial, espiritual. Los dos convoyes se alejan y, durante algunos instantes, los rostros de los narradores se imbrican entre sí. La alusión al Doble es entonces literal :

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 su reflejo se hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese *doble* atrapado en la ventana de mi vagón (65-66, nuestro énfasis).

- 15 ¿ Quién, de Owen y de la narradora, es el Doble ? ¿ Quién es el original ? ¿ Quién es el vivo ? ¿ Quién es el fantasma ? Se podría cavilar infinitamente respecto a estas interrogaciones sin llegar a ninguna respuesta : la autora se niega a darlas. Su texto elimina los vínculos explicativos e instaura sus reglas particulares. No refleja ni representa ninguna realidad ; produce su propio mundo idiosincrático. Cada uno es, por turno, original y Doble, vivo y fantasma, y es así como la novela se liga orgánicamente al asunto con el que trata, lo *ingrávido*. Como el humo, como una nube, la realidad fantasmagórica de *Los ingrávidos* no se puede atrapar. Uno piensa poder aprehenderla, pero cada vez que se acerca a una verdad, desaparece inmediatamente, contradicha por otro elemento de la trama.
- 16 La narradora es anónima. Pero esto no impide que la novela se pueda leer en clave autoficcional, basándose en la definición que da de ese modo literario Philippe Gasparini, para quien la identidad onomástica entre el autor y el narrador-protagonista no es un elemento imprescindible (40). Valeria Luiselli y su narradora no comparten nombre, pero sí una acumulación inconfundible de características comunes. Uno, el aspecto físico de la narradora, que insiste obstinadamente en su delgadez, encaja con el de la autora o, al menos, no va en contra de su correspondencia. Dos, ambas son mujeres jóvenes y madres, una condición que la autora no deja de subrayar en entrevistas. Ambas son, también, esposas, y sus maridos, mexicanos los dos, tienen una profesión vinculada con la escritura : Luiselli está casada con el escritor Álvaro Enrigue, el marido de la narradora es guionista. Tres, ambas son mexicanas y unidas por una misma trayectoria geográfica, ya que, como su narradora, Valeria Luiselli ha vivido entre México y Nueva York. Por último, Luiselli y su narradora están ligadas por la misma vocación, a saber, la escritura literaria. Precisemos que, por separado, ninguno

de todos estos factores relativos a la identidad de la autora basta para fundamentar una lectura autoficcional de la obra. De acuerdo con Philippe Gasparini, argumentamos que, junto con el anonimato de la narradora, la acumulación de esos factores es fruto de una estrategia autoreferencial sutilmente concebida por Valeria Luiselli, que evita la divulgación en la obra de su atributo más obvio, su nombre, y a pesar de todo logra instaurar una íntima semejanza entre ella y su versión de papel.

- 17 No menos que el autobiógrafo, el autor de una autoficción elabora dentro y a través de su enunciación una auto-imagen. En ésta como en la autobiografía, la cuestión de la presentación de sí, del *ethos* discursivo más precisamente, es crucial. Según Dominique Maingueneau (2004) toda enunciación libera algo que es del orden del *ethos* : a través de sus palabras un locutor activa en el intérprete la construcción de una representación de sí mismo. Esto, estima el lingüista francés, no es propio de la oralidad ; todo texto escrito posee igualmente una «voz» específica a partir de la cual se construye una caracterización de la *corporalidad* y del *carácter* del garante del discurso (207). Este garante es lo que Maingueneau llama el *inscriptor*, neologismo que designa el enunciador de un texto particular y que, habitualmente, no debería confundirse nunca con el *escritor*, el actor que define una trayectoria en la institución literaria⁷. En el caso de la autoficción, sin embargo, la relación entre estas dos instancias se vuelve excepcionalmente ambigua.
- 18 No es banal que Valeria Luiselli retrate a Gilberto Owen como un ciego vidente y se presente como su Doble. Diversos rasgos comunes unen a los dos narradores. Así, en ambos casos, la juventud se asocia al vigor del cuerpo y a la vivacidad de la actividad de escritura ; la madurez, en cambio, es más bien sinónima de pesadez física y de neutralidad literaria. Lo que afecta a uno vale también para el otro. Es legítimo postular que la sagacidad de Owen, su facultad de percibir mejor y más que el común de los hombres, repercute también en la narradora, que es, recordémoslo, un *alter ego* ficticio de la autora. La asociación al ciego vidente Gilberto Owen es uno de los medios que emplea Valeria Luiselli para producir e intentar controlar un *ethos* determinado. Lo que queremos decir con eso es que, al aplicar la paradoja fundada por Sófocles a Owen y al ligarse con este último mediante la figura del Doble, es en cierto modo la singularidad y la calidad de su propia mirada que la autora pone de manifiesto, es la transcendencia de la imaginación con la que aprehende el mundo que la rodea. El afantasmamiento abundaría en la misma dirección. No atenúa en absoluto la presencia de la autora en el libro ; el inacabamiento y la ingravidez de la narradora, su apertura y su manera funambulesca de ocupar el espacio, figuran desde la materia del cuerpo algunos de los valores que Luiselli ambiciona imprimir a su obra. Su bibliografía cuenta con cuatro libros que, en los planos temático y formal, poco tienen que ver entre sí : dos ensayos, *Papeles falsos* (2010) y *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas.)* (2016), así como dos novelas, *Los ingrávidos* (2011) y *La historia de mis dientes* (2013). No escribe según una receta preparada y de eficacia probada. Su literatura indica que busca más bien inventar y reinventarse : la plasticidad que atribuye al cuerpo de la narradora de *Los ingrávidos*, proyección ficticia de ella misma, sería la marca física de esa flexibilidad que desea conceder a su propia práctica artística. Al igual que el nexo de Doble con Owen, la condición de fantasma contribuye a la fabricación de un *ethos* discursivo centrado en la creatividad y el movimiento, en la voluntad de engendrar una obra que no se pueda asignar a un origen único, a un campo específico, identificable y definitivo⁸.

- 19 La ceguera vidente, el fantasma, constituyen dos formas de marcar una diferencia, y es así como, por otra parte, el *ethos* discursivo que acabamos de comentar converge con la *paratopía* que constituye el eje de la novela, para dialogar nuevamente con Maingueneau. Para poder decir algo sobre la sociedad, el escritor debe conocerla íntimamente, pero para legitimar su discurso en tanto que discurso literario, debería al mismo tiempo marcar su sumisión a fuerzas que superan toda economía humana : así, el escritor debería siempre negociar una posición paradójica, o paratópica, mantenerse a la vez *dentro* y *fuera* de la sociedad ordinaria :

Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institution permettant de légitimer et de gérer la production et consommation des œuvres, mais sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable (52-53).

- 20 Esta paratopía se elabora en los textos a través de la enunciación, y mediante la identificación a elementos (personajes, lugares o rasgos) que figuran la marginalidad (72). Tanto la dialéctica que establece el afantasmamiento entre una presencia efectiva y vaporosa, como la excepcional facultad de percepción y de comprensión subyacente a la ceguera, que la narradora se ve aplicar por asociación, participan en la elaboración de su paratopía. Ambos elementos ubican a ésta en una posición de *entre-deux* : entre la esfera de los hombres y el orden irracional y superior de los difuntos. Asimismo, es verosímil suponer que allí reside en parte el interés de las corporalidades en crisis en la literatura actual. Las modalidades de la paratopía varían según las épocas, ya que el creador siempre explota las brechas que se abren en la sociedad. En un contexto como el que conocemos hoy, todas las alteraciones somáticas se convierten potencialmente en «embrague» de la paratopía de identidad. Los valores cardinales de la modernidad avanzada, los que promueve la publicidad, son la salud y la juventud (Le Breton 138), de allí el signo negativo asignado a los elementos contrarios, a todos los trastornos de la integridad corporal, como la enfermedad, la deformación, la discapacidad, el cansancio, el envejecimiento, la muerte, etc. No obstante su carácter natural, estos elementos se han descartado poco a poco de la «normalidad» del cuerpo humano ; experimentar estas mismas alteraciones, hoy en día, significa para el individuo poner en peligro su pertenencia a la sociedad ordinaria.

Conclusiones

- 21 Se *tiene*, tanto como se *es* un cuerpo. Éste es un objeto del mundo que ocupa una porción de espacio determinada. Como el libro, la taza o el bolígrafo que se encuentran en nuestra mesa de trabajo, puede ser desplazado. Aun así, a pesar de su extensión, su volumen y su materialidad, el cuerpo no es un objeto como todos los demás. Es una cosa, indudablemente, pero una cosa que se *es*. El cuerpo humano siempre es la encarnación de una persona (Marzano-Parisoli 51). Si, como enseña la medicina, la enfermedad y la discapacidad son un disfuncionamiento del cuerpo-objeto, no se debería olvidar que siempre son también la experiencia *subjetiva* de una persona y que, por lo tanto, no hay razón para que ésta se piense sistemáticamente como un deterioro anatómico. La ceguera de los personajes de *Los ingrávidos* no implica ningún empobrecimiento ; muy al contrario, es un evento esclarecedor que abre las puertas de un mundo diferente del de las siluetas y de los colores. Homer Collyer y Gilberto Owen, los dos personajes invidentes del libro, acceden mediante su diferencia orgánica a la

inefable dimensión de la vida después de la muerte –de la vida después de las muertes en plural, nos atreveríamos a decir para mantenernos fieles al universo del relato–. Ven así de manera efectiva lo que algunos personajes videntes sospechan con intermitencia, pero nunca podrán averiguar de forma tangible. Esta paradoja de la ceguera vidente no es nueva en la historia de la literatura. Se remonta a la Antigua Grecia, más exactamente al *Edipo Rey* de Sófocles. En un contexto más reciente, la obra de Valeria Luiselli se inscribe en la continuidad de otras ficciones hispanoamericanas edificadas sobre la idea de que los ciegos perciben el mundo con una temible lucidez y ejercen el poder sobre los hombres que los rodean, como «Informe sobre ciegos», capítulo autónomo de *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato, o las novelas *El huésped* (2006) y *Poso Wells* (2007), de Guadalupe Nettel y Gabriela Alemán respectivamente.

- 22 Las alteraciones somáticas no son exclusividad de *Los ingrávidos* o de la autoficción, ni de la literatura actual siquiera. En un grado más o menos importante siempre han estado presentes, como atestiguan la obra de Rabelais, el *Quijote*, la Biblia, o incluso *Edipo Rey*. Pero no por ello el significado de esas perturbaciones corporales siempre ha sido el mismo. No excluimos que los cuerpos mutantes –travestis, deformes, dobles, espectrales, metamorfoseados, *revenants*– que proliferan en las páginas de la literatura contemporánea puedan tener que ver en algunos casos con un contexto sociocultural nacional o continental determinado. Pero sus implicaciones en el plano discursivo no se deberían dejar de lado, máxime cuando se trata de autoficción, donde la autofiguración es un asunto esencial. La creatividad, la movilidad, la alteridad que figuran la ceguera vidente y la espectralidad dan forma desde la carne al *ethos* de la narradora de *Los ingrávidos*, doble novelesco de la misma Valeria Luiselli. Simultáneamente estos dos elementos permiten igualmente asentar su paratopía, que es la negociación inherente al ejercicio de la literatura de una localización en la frontera del espacio social.

BIBLIOGRAFÍA

Astier, Colette, *Le mythe d'Oedipe*, París : Armand Collin, 1974.

Brick, William, «The Collyer Brothers : Past and Present», *The New York Sun*, 13/04, 2005.

Disponible en línea : <https://www.nysun.com/on-the-town/collyer-brothers/12165/> (consultado el 28/06/2018).

Elvridge-Thomas, Roxana (comp.), *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*, México : Tierra Adentro, 2004.

Gasparini, Philippe, *Est-il je ?*, París : Seuil, 2004.

Genette, Gérard, *Figures III*, París : Seuil, 1972.

Guzmán Castillo, Francisco, «El binomio discapacidad-enfermedad : un análisis crítico», en : *Revista Internacional de Humanidades Médicas*, vol. 1, núm. 1, 2012, pp. 61-71. Disponible en línea : <http://journals.epistemopolis.org/index.php/hmedicas/article/view/1284/841> (consultado el 26/06/2017).

- Lasso de la Vega, José S., «Introducción general», en : *Tragedias, Sófocles*, Madrid : Gredos, pp. 7-112.
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, París : Presses Universitaires de France, 1992 [1990] (2ª edición).
- Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye : Martinus Nijhoff, 1971.
- Luiselli, Valeria, *Los ingravidos*, México : Sexto Piso, 2014 [2011] (4ª edición).
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París : Armand Collin, 2004.
- Marzano-Parisoli, Michela, *La philosophie du corps*, París : Presses Universitaires de France, col. «Que sais-je ?», 2009 [2007] (2ª edición).
- Maupassant, Guy de, «Le Horla», en : *Œuvres complètes*, París : Maurice Gonon, Albin Michel, 1969, pp. 19-53.
- Nicolás, César, «Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo : una imagen literaria, pictórica, filmica», en : Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Madrid : Iberoamericana, 1999, pp. 17-56.
- Pape, Maria, «El pasaje como *modus operandi* : perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli», en : Revista Chilena de Literatura, septiembre, núm. 90, 2015, pp. 171-195.
- Schlesinger, Eilhard, *El Edipo Rey de Sófocles*, La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 1950.
- Sófocles, *Tragedias*, Madrid : Gredos, 1981 (traducido del griego por Assela Alamillo).
- Thurston, Luke, *Literary Ghosts from the Victorians to Modernism. The Haunting Interval*, Nueva York : Routledge, 2012.

NOTAS

- Poeta originario del estado de Sinaloa, Gilberto Owen (1904-1952) formó parte de Los Contemporáneos, un grupo de jóvenes intelectuales animado por la voluntad de distanciarse de la estética figurativa y nacionalista mexicana; su deseo era, antes bien, alejarse de las circunstancias inmediatas para crear obras universales y atemporales, «contemporáneas de todos los hombres» (Elvridge-Thomas 7). Gilberto Owen es conocido, entre otros textos, por su novela titulada *Novela como nube* (1928), con la que *Los ingravidos* presenta diversos puntos comunes, empezando por el tópico de la ingravidez. A propósito de los parecidos entre *Los ingravidos* y la obra de Owen, así como de la estancia que este último realmente efectuó en Nueva York entre 1928 y 1930, cf. Vanden Berghe, Kristine, y Nicolas Licata, «Otro poeta en Nueva York», de próxima publicación en la revista *Literatura Mexicana* (UNAM, México).
- Una paradoja cabalmente resumida en las palabras que Tiresias dirige a Edipo después de que este último le haya acusado del asesinato de Layo : «Puesto que tú me has echado en cara que soy ciego, te digo : aunque tú tienes vista, no ves en qué grado de desgracia te encuentras ni dónde habitas ni con quiénes transcurre tu vida» (Sófocles 327).
- En *Figures III*, Gérard Genette define el *metarrelato* como un relato contenido dentro de otro, y la *metadiégesis* como el universo de ese relato en segundo grado : «Le *métarécit* est un récit dans un récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne (selon un usage maintenant répandu) l'univers du récit premier» (239). Consecuentemente, un relato en tercer grado es un meta-metarrelato, con su meta-metadiégesis.

4. Otra similitud entre los personajes de Luiselli y de Sófocles es el aislamiento social. En *Edipo Rey*, Tiresias, que ve lo mismo que el dios Apolo, está por encima del común de los hombres. De forma significativa, vive en la periferia de Tebas, separado físicamente del resto de sus semejantes. Homer Collyer y su hermano Langley, coleccionista patológico, viven igualmente retirados, en el interior de la residencia familiar. Homer solo sale una hora al día a tomar el sol en el umbral de la casona, convencido de que este comportamiento, combinado con la consumición de una cantidad adecuada de helado de chocolate (que de acuerdo con su hermano contendría cocaína), le devolverá la vista.

5. Aunque suceda en condiciones muy distintas, la desaparición de Owen en el espejo no deja de evocar el clásico del cine mudo alemán *Der Student von Prag* (1913), de Hanns Heinz Ewers y Stellan Rye. Después de rescatar a la condesa Schwartzenberg, Balduin se enamora de ella. Pero el joven sabe que no tiene ninguna oportunidad con la condesa, pues él solo es un humilde estudiante. A cambio de 100.000 monedas de oro, acepta vender su reflejo al malévolo Scapinelli. Otras relaciones intertextuales existen. Poco antes del desenlace de la *nouvelle* de Guy de Maupassant titulada *Le Horla* (1886), el narrador, poseído por un ser extraño, incognoscible e invisible, ve igualmente desaparecer su reflejo en el espejo: «Eh bien?... On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace!... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais avec des yeux affolés; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet» (50). Esta escena del espejo hace pensar todavía en cierta medida en las desventuras de Erasmo Spicker, ese personaje de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann que, hechizado por el encanto italiano de la bella Giulietta, le cede su reflejo (el cuento en cuestión tiene dos títulos en español: en las *Obras completas de E.T.A. Hoffmann. Cuentos fantásticos* de 1847, lleva por título «Las aventuras de la noche de la San Silvestre»; en la traducción de los cuentos llevada a cabo posteriormente por Enrique Leopoldo de Verneuil, en 1887, se titula «El reflejo perdido»).

6. Las personas con discapacidad se habrían empezado a considerar desde el paradigma del enfermo en el siglo diecinueve, no antes, a juicio de Francisco Guzmán Castillo. En aquella época el prestigio de la figura del médico, que hasta entonces siempre había gozado de cierta autoridad, crece significativamente gracias a la institucionalización de la medicina científica. Paralelamente, normalidad y salud se funden en un concepto único, y una de las consecuencias de este entrelazamiento es que el enfermo se convierte en un sujeto que, amén de sufrir o morir, está fuera de la norma: devolverlo a ésta se convierte en el principal objetivo de la medicina. Desde ese modelo médico-rehabilitador, el sujeto discapacitado conserva una diferencia orgánica o funcional de sus sistemas corporales. Es un enfermo crónico, es decir, un individuo que no puede volver a integrar la norma (63).

7. En *Le discours littéraire* (2004) Maingueneau escinde en tres la instancia autorial: distingue al *inscriptor* y al *escritor* de la *persona*, que es el ser civil, el individuo con una vida privada (107-108).

8. Hemos calificado este mismo *ethos* como «radicante», según el concepto de Nicolas Bourriaud (2009), en un trabajo titulado «*Ethos* discursivo en *Papeles falsos* y *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli: ¿hacia una postura radicante?» (2018). Por otra parte, la presente sección sobre la manera en que Luiselli se pone en escena a través de una representación específica de Owen es una prolongación de reflexiones ya formalizadas en «Otro poeta en Nueva York» (*cf. supra*).

RESÚMENES

El presente ensayo se centra en la ceguera tal como se representa en *Los ingrátidos* (2011) e intenta aprehender sus implicaciones desde el punto de vista de la representación del autor.

This essay focusses on the way blindness is dealt with in *Los ingrátidos* (*Faces in the Crowd*, 2012) and aims to apprehend its implications from the point of view of the representation of the author.

ÍNDICE

Keywords: blindness, ghost, self-fiction, ethos, paratopia

Palabras claves: ceguera, fantasma, autoficción, ethos, paratopía

AUTOR

NICOLAS LICATA

Université de Liège.licata@uliege.be