

DOBLE, FANTASMA Y MADRE: VASOS COMUNICANTES EN *LOS INGRÁVIDOS*, DE VALERIA LUISELLI

NICOLAS LICATA
Université de Liège
n.licata@uliege.be

Recibido : 13-12-2019
Aceptado : 22-03-2020



RESUMEN

En este ensayo analizamos conjuntamente los temas del Doble, del fantasma y de la maternidad en *Los ingrávidos* (2011), de Valeria Luiselli, porque tal como leemos la novela estos funcionan como vasos comunicantes recorridos por los mismos motivos: un trastorno del cuerpo y una dispersión de la personalidad. Después de examinar la forma en que la autora se apropia de las figuras literarias del Doble y del fantasma nos centramos en sus enlaces e intersecciones con la experiencia materna de la narradora-protagonista, cuyas fronteras corporales se fluidifican y que aparece simbólicamente dividida entre pasado y presente, trabajo y cuidado de los hijos, vida personal y responsabilidades maternas.

PALABRAS CLAVE: Literatura fantástica femenina, autoficción, doble, fantasma, maternidad, cuerpo, identidad

DOUBLE, GHOST AND MOTHER: COMMUNICATING VESSELS IN VALERIA LUISELLI'S *LOS INGRÁVIDOS*

ABSTRACT

In this essay we analyse together the themes of the Double, the ghost and motherhood in Valeria Luiselli's *Los ingrávidos* (2011) [*Faces in the Crowd* (2014)], because according to our reading of the novel they function as communicating vessels traversed by the same motifs: a disturbance of the body and a dispersion of the personality. After examining the way the author appropriates the literary figures of the Double and the ghost,

we focus on their junctions and intersections with the maternal experience of the narrator-protagonist, whose bodily borders become fluid and who symbolically appears scattered between past and present, work and child care, personal life and maternal responsibilities.

KEYWORDS: female fantastic literature, autofiction, double, ghost, motherhood, body, identity.



While sexual difference entails its own forms of violence (the violence of differentiation), the insistence on sameness, identity, equivalence, formalized exchange, exerts a different kind of violence, a violence that occurs to a group (in this case women) whose difference is effaced. The former is a constitutive, formative, ineliminable violence, the violence of existence and becoming; the latter is a wanton, gratuitous violence, that undergoes historical and cultural transformation, a violence capable of being transformed, rewritten, even reversed.

E. GROSZ, *Volatile Bodies*

¿Tiene sexo la escritura? ¿Existe lo fantástico femenino? Y, en caso afirmativo, ¿cómo o en qué se distinguiría de la literatura fantástica masculina? Debemos empezar este ensayo por una confesión: nos sentimos reticentes a hablar de literatura fantástica femenina porque creemos que el género, en cuanto herramienta crítica que permite pensar los rasgos de identidad atribuidos a cada uno independientemente del sexo biológico, debería servir para desmontar la oposición binaria masculino/femenino antes que para aislar núcleos de «masculinidad» o de «feminidad» identificables y permanentes. ¿Acaso la función que asume la literatura fantástica desde sus inicios no es precisamente la de hacer vacilar nuestras más antiguas certidumbres sobre la identidad humana? Por otro lado, nos damos cuenta de que esta posición no puede defenderse con todo rigor ya que, cuando se sostiene hasta un límite extremo, equivale a negar la materialidad de los cuerpos, cuyas estructuraciones culturales y experiencias subjetivas, que varían según el sexo, merecen —y deben— también ser estudiadas. A continuación, intentaremos por lo tanto encontrar huellas de feminidad en un texto fantástico escrito por una mujer, reconociendo al mismo tiempo la

violencia constitutiva de la operación de diferenciación de la que habla la filósofa australiana Elizabeth Grosz en el epígrafe que hemos elegido para ilustrar este trabajo.

Decididos a buscar esas huellas de feminidad en un texto fantástico, otra pregunta viene a la mente: ¿Por dónde empezar? Creemos que tiene razón la escritora mexicana Cecilia Eudave cuando, en su reciente estudio de novelas insólitas compuestas por mujeres, opta por centrarse en el cuerpo porque este es, dice, «un lugar de enunciación, no solo del yo frente a cualquier amenaza exterior, sino de visibilidad y conciencia identitaria» (2019: 56). El cuerpo es en efecto una cosa extraña, que nunca es sencilla porque no puede reducirse al único estatuto de cosa. El cuerpo es una cosa, pero una cosa que *se es*. Siempre coexiste con una interioridad, y esta es la razón por la cual sus (des)figuraciones en la ficción nunca son carentes de sentido. Siguiendo el ejemplo de Cecilia Eudave, decidimos analizar *Los ingrávidos* (2011), de Valeria Luiselli, porque esta novela ofrece una rica y sorprendente mezcla de temas corporales: el Doble, el fantasma y... la maternidad.

Cada escritor individualiza los grandes temas fantásticos. En *Los ingrávidos*, el desdoblamiento y el afantasmamiento de la narradora-protagonista se hacen eco y reflejo de las peripecias de su vida de madre en la medida en que la gestación hace fluidas las fronteras de su cuerpo y en que ella aparece simbólicamente como un Yo escindido, dividido entre pasado y presente, entre trabajo y cuidado de los hijos, entre vida personal y responsabilidades maternas. Estos vínculos temáticos constituyen sin duda alguna el objeto de estudio adecuado para encontrar elementos de respuesta a las preguntas anteriores relativas a la existencia y a las particularidades de una literatura fantástica femenina. Después de un examen del Doble y del fantasma veremos cómo estas dos figuras literarias comunican con la de la madre.

Pero comencemos por comentar la estructura narrativa y la trama de la obra que nos ocupa. En los primeros instantes de la novela la narradora-protagonista, *alter ego* de Luiselli que vive en México con su marido guionista y sus dos hijos, se pone a 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 simultáneamente 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 comienza a dudar seriamente del carácter puramente ficticio de estas anécdotas de juventud:

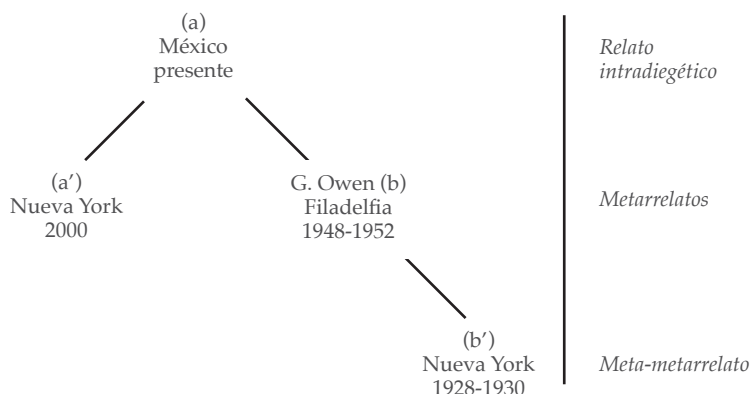
Todo es ficción, le digo a mi marido, pero no me cree. (...) La fibra de la ficción empieza a modificar la realidad y no viceversa, como debiera ser. Ninguna de las dos cosas es sacrificable. El único remedio, la única manera de salvar todos los planos de la historia es cerrar una cortina y alzar otra (...). 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*. (2014: 63)

Se trata del punto de inflexión del libro: para poder continuar en secreto la redacción de la novela sobre su pasado —la que pone en peligro su matrimonio—, la narradora escribe paralelamente otra novela —*Filadelfia*— que podrá dar a leer a su esposo. *Filadelfia* es un relato en el que la narradora invade subjetivamente la vida privada del poeta mexicano Gilberto Owen. Narra esta vida 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 antes.¹

En resumidas cuentas, hay en la novela dos voces narrativas y varios procesos de *mise en abyme*: la narradora-protagonista (a) 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, (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 ingravidos*, 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 coinciden, como veremos,

1 Gilberto Owen (1904-1952) es un poeta mexicano originario del estado de Sinaloa que formó parte de Los Contemporáneos, un grupo de jóvenes intelectuales animados por la voluntad de distanciarse de la estética figurativa y nacionalista; su deseo era, antes bien, alejarse de las circunstancias inmediatas para crear obras universales y atemporales, «contemporáneas de todos los hombres» (Elvridge-Thomas, 2004: 7). Owen es conocido, entre otros textos literarios, por su novela titulada *Novela como nube* (1928), con la que *Los ingravidos* presenta diversos puntos comunes, empezando por el tópico de la ingravidez y los juegos de Doble, aunque estos últimos estén más presentes en *Sindbad el varado* (1942), un poema largo minuciosamente estudiado por el poeta y narrador mexicano Vicente Quirarte en su ensayo *El azogue y la granada* (1990) —Quirarte, por cierto, conjeturó sobre los últimos días de Oscar Wilde en su obra de teatro *El fantasma del Hotel Alsace* (2001) de la misma manera que, diez años después, Luiselli imaginaría en *Los ingravidos* lo que pudieron haber sido los últimos días de Gilberto Owen.

la narradora y Gilberto Owen—. En síntesis, esta estructura narrativa se puede resumir gráficamente bajo la forma del esquema que sigue:²



DOBLES Y FANTASMAS

En su artículo titulado «El pasaje como *modus operandi*» (2015), Maria Pape repara en dos escenas de *Los ingrátidos* que incitan a ver una relación de Doble entre la narradora y Gilberto Owen. La primera ocurre durante una recepción celebrada en honor a varios artistas mexicanos establecidos en Nueva York. Mientras la narradora observa una serie de cuadros centrados en la temática del pie femenino, su autor se acerca a ella para preguntarle cómo se llama; «Owen» es la respuesta que da a este pintor fetichista (2014: 76). La segunda escena comentada por Pape tiene lugar en el metro de Nueva York, donde la narradora y Owen se vislumbran en varias ocasiones a lo largo de la novela. Uno de estos encuentros es absolutamente singular. Cada uno de ellos se encuentra 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, espiritual. Los dos convoyes se alejan y, durante algunos instantes, los rostros de los dos personajes se imbrican entre sí. La alusión al Doble es entonces literal:

2 Aquí usamos el concepto de «metarrelato» en el sentido indicado por Gérard Genette en *Figures III*, es decir, como un relato contenido dentro de otro: «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» (1972: 239). Consecuentemente, un relato en tercer grado es un meta-metarrelato, con su meta-metadiégesis.

Volví a ver a Owen. Esta vez fue distinto (...), como un golpe interior, una certeza punzante de que estaba ante algo hermoso y a la vez terrible. (...) 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 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. (2014: 65-66, nuestro énfasis)

Lejos de limitarse a estos dos hechos referidos por Maria Pape, el tema del Doble se erige en realidad en principio de composición de *Los ingrátidos*. Su influencia se ejerce a la vez en el plano estructural y en el plano temático. En primer lugar la novela se presenta bajo la forma de un desdoblamiento escalonado, en el sentido de que no cuenta con uno sino con dos narradores, dos narradores que se desdoblan a su vez entre un relato en presente (a y b) y un relato de juventud (a' y b'). Luego, las escenas del pintor fetichista y del encuentro en los subsuelos del metro neoyorquino no son sino dos ejemplos puntuales de la relación de Doble que se establece de manera sostenida, de un extremo a otro de la novela, entre los dos narradores. Así, desde la primera página la narradora emite reservas en cuanto a la posibilidad de escribir sobre su pasado. Es consciente de que ya no es exactamente la misma persona de antes y teme no poder recordar con claridad los lugares y la gente que frecuentaba entonces: «Todo empezó en otra ciudad y en otra vida (...). Por eso no puedo escribir esta historia como yo quisiera —como si todavía estuviera ahí y fuera sólo esa otra persona—. (...) (Hubiera querido empezar como termina *A Moveable Feast* de Hemingway)» (2014: 11). Owen empieza su propio relato de forma análoga, empleando además palabras similares a las que utiliza la narradora. Declara: «Todo sucedió en otra ciudad y en otra vida. Era el verano de 1928. Trabajaba como escribiente en el consulado mexicano de Nueva York (...). Han pasado casi veinticinco años desde entonces; aunque quisiera, no podría escribir esta historia como si todavía estuviera ahí y fuera ese joven flaco y lleno de entusiasmo (...). (Me hubiera gustado empezar como empieza *The Crack-Up* de Fitzgerald)» (2014: 64).³ Las coincidencias se multiplican. Owen lleva a sus hijos al parque, en el fragmento siguiente el marido de la narradora lleva a los suyos al jardín zoológico (2014: 95); Owen está en conflicto con su ex mujer, la narradora empieza el fragmento siguiente confe-

3 Ambas referencias intertextuales, a *A Moveable Feast* (1964) y *The Crack-Up* (1945), tienen además como punto común el hecho de remitir al relato autobiográfico de un escritor estadounidense.

sando que no ha hablado con su marido en una semana (2014: 109); Owen juega a las escondidillas con sus hijos (2014: 101), la narradora también (2014: 30, 104, 112, 136), etc.

En los estudios sobre el Doble en su acepción moderna se suele subrayar el valor fundamental de la semejanza física, recordando que el término *doppelgänger*, acuñado por primera vez en 1796 por Jean-Paul Richter en su novela *Siebenkäs*, significa literalmente «el que va dos veces», «el que se ve a sí mismo» (Kovacshazy, 2012: 354; Martín, 2007: 25). En sentido estricto, el Doble es un calco del ser al que duplica. Con la narradora de *Los ingravidos* y Gilberto Owen estamos ante dos individuos de identidades distintas que, por consiguiente, no pueden ser el reflejo exacto uno del otro. Aun así, parecería que Valeria Luiselli ha querido compensar la diferencia física de sus dos personajes asignándoles complexiones similares. La juventud de la narradora se asocia con la flaqueza (2014: 11, 13), el mismo rasgo se repite como un eco en el relato retrospectivo de Owen: «no podría escribir esta historia como si todavía estuviera ahí y fuera ese joven flaco y lleno de entusiasmo» (2014: 64); «Era flaco y le tenía fe a las antologías de poesía» (2014: 89). A la inversa, como veremos en la segunda parte de este ensayo, en la narradora ya madura predomina más bien la sensación de pesadez. Es igual en lo que concierne al poeta mexicano, que, un cuarto de siglo después de su estancia en Nueva York, ha subido de peso de forma considerable. «Estoy gordo», deplora Owen en los primeros instantes de su relato, «tan gordo que tengo tetas» (2014: 65); «Soy un gordo tetón» (2014: 67); «Nota: Owen murió ciego (...). Se hinchó tanto que le salieron senos» (2014: 52). Se observará, además, que en los tres extractos que acabamos de citar Luiselli acerca aun más al personaje de Gilberto Owen al de su narradora feminizando su pecho, un efecto que logra producir igualmente en otros lugares de la novela recurriendo a otros medios, por ejemplo, sustituyendo el reflejo en el espejo del rostro de Owen por el de la escritora Nella Larsen (2014: 139).⁴

Como atestiguan los numerosos fragmentos de *Los ingravidos*, en particular la precisión con la que dialogan y se reflejan entre sí, Valeria Luiselli es una escritora que, sin sacrificar la calidad de la anécdota, concede una gran importancia a la forma. Esta importancia de la forma es tal que, entre dos ediciones de la novela, la autora sigue aportándole modificaciones. Entre la pri-

4 Sobre el particular, Vicente Quirarte precisa que: «La cirrosis hepática, enfermedad debido a la cual murió Owen, acentúa características femeninas en el paciente masculino. El hígado cirrótico es incapaz de degradar los estrógenos. Los órganos donde éstos ejercen su acción visible es en las glándulas mamarias y en la distribución feminoide del vello púbico» (1990: 122).

mera edición de la novela y la cuarta, que es la que utilizamos, el orden en el que se encadenan los fragmentos ha sido alterado drásticamente, así como su contenido, y en dos de ellos Luiselli ha añadido un puñado de palabras que contribuye a elevar más aún el grado de complicidad que ya existía entre sus dos narradores-protagonistas. La primera de estas añadiduras se ha efectuado de tal forma que las primeras palabras de un fragmento narrado por Owen (b') podrían perfectamente ser la conclusión de las últimas declaraciones de la narradora (a'). Cuando la narradora le pregunta a su jefe, llamado White, por qué la ha contratado a ella y no a otro candidato en la editorial, la respuesta de este último la desconcierta. White le confiesa que su decisión no estaba basada ni en su currículum ni en su actitud durante la entrevista sino simplemente en su olor a tabaco, que le había recordado a su mujer fallecida; para él, contratar a la narradora era un modo de volver a sentir un poco todos los días en la editorial la presencia de su amor perdido. Ella, que cree entender que su jefe nunca ha creído realmente en sus capacidades, se describe entonces mediante tres metáforas que evocan sucesivamente la desaparición, la dispersión y la ingravidez. Son estas tres metáforas las que culminan en las primeras palabras del fragmento siguiente, en boca de Owen:

Si White me había contratado a mí era porque olía al mismo tabaco que su mujer. Yo era un rastro, una estela, una exhalación de humo.

* * *

O un fantasma. Me pesaba todos los días en la estación del *subway* de la calle 116. Pesaba cada vez menos, desaparecía despacio adentro de mi trajecito de burócrata malquerido. (2014: 74)

Comparando las distintas versiones de la novela el lector atento podrá constatar que las palabras «O un fantasma» no figuraban en la edición inicial. Mediante esta añadidura se refuerza la relación de continuidad existente entre la narradora y Owen. De hecho, a raíz de esta adición mínima la separación entre sus fragmentos respectivos se vuelve puramente formal, reducida al asterisco. Desde el punto de vista del sentido, no hay separación en la medida en que el sintagma nominal que abre la anécdota contada por Owen concluye la acumulación metafórica de la narradora: la revelación de su superior la hace dudar de sus aptitudes laborales, lo cual la lleva a asimilarse a «un rastro, una estela, una exhalación de humo», o, podría decirse todavía, «un fantasma».

Una segunda añadidura realizada después de la primera publicación de *Los ingravidos* introduce una incoherencia que vuelve uno de sus fragmen-

tos ambivalente, posiblemente atribuible a sus dos narradores. En el marco de la investigación que el *alter ego* de Luiselli (a') realiza para convencer a White de publicar la obra de Owen, toma notas en *post-its* que va colgando de las ramas de un pequeño árbol que adorna su departamento neoyorquino. Cuando se marcha de la ciudad, lleva el arbolito en cuestión a casa de su hermana Laura, en Filadelfia (2014: 83-84), y es allí, en Filadelfia, donde Owen encuentra el mismo árbol a principios de los años cincuenta, o sea, unos cincuenta años atrás en el pasado (2014: 114). En el fragmento siguiente no se sabe quién, de Owen o de la narradora, recoge el *post-it* caído del árbol:

De entre las ramas secas del naranjo encima de la mesa cae una hoja de papel, pequeña y cuadrada. Tomo mi lupa y con trabajo leo:

Nota (Owen a José Rojas Garcidueñas, Filadelfia, 1951): «Puede que sea mi último libro. Se va a llamar, con un título que nadie ha empleado en este siglo, *La danza de la muerte*. Yo tuve amigos, en la Edad Media, que me enseñaron cómo debe escribirse. Ellos lo hacían bastante bien. Pero yo me quemé mucho más cuando escribo».

No recuerdo haber escrito yo eso. Pero sí es cierto que me quemé cuando escribo. (2014: 137)

Por una parte, las dos primeras frases del fragmento indican que la anécdota es contada por la narradora (a'), dado que es ella quien, hacia los años 2000, apunta citas de Owen en trozos de papel que cuelga luego del pequeño árbol; las dos frases que siguen la nota, por otra parte, inducen a pensar que quien narra en este fragmento es más bien Gilberto Owen. «No recuerdo haber escrito yo eso», dice, «pero sí es cierto que me quemé cuando escribo», como si estuviera leyendo desde el pasado su propia cita copiada en un *post-it* por el *alter ego* de Luiselli en los años 2000. Hay aquí una tensión entre los dos personajes, que confluyen en un mismo fragmento sin que se pueda determinar cuál de ambos es su narrador. Esta tensión solo se alimentó posteriormente a la primera edición, puesto que las dos frases que siguen inmediatamente la nota, presumiblemente pronunciadas por Owen, estaban ausentes de la versión original.

Hemos comentado ampliamente hasta ahora la estrecha relación que une a Gilberto Owen y a la narradora de *Los ingrátidos*, sin decir nada todavía, o casi, del primer juego de Dobles que instala la novela: el que se establece entre la narradora y la propia autora. *Los ingrátidos* es una hibridación de literatura fantástica y de literatura autoficcional.⁵ Incluso si su narradora es anó-

5 La novela corresponde a la definición que Vincent Colonna da de la rama más inverosímil de la autoficción, a la que llama «autoficción fantástica»: «El escritor está en el centro del texto como en una

nima, nada impide leer la novela en clave autoficticia a partir de la definición propuesta por Philippe Gasparini, para quien la identidad onomástica entre el autor y el narrador-protagonista no es el criterio más importante (2004: 40). Valeria Luiselli y su narradora-protagonista no comparten nombre pero sí una llamativa acumulación de características comunes. 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: cuando apareció *Los ingravidos* Luiselli estaba casada con el escritor Álvaro Enrigue; el marido de la narradora es guionista. Ambas son mexicanas y están unidas por una misma trayectoria geográfica, ya que como su narradora, Valeria Luiselli ha vivido entre México y Nueva York.⁶ Y para colmo, Luiselli y su narradora están ligadas por la misma vocación, a saber, la escritura literaria. Cabe precisar que por separado ninguno de estos elementos vinculados con la identidad de la autora basta para justificar una lectura autoficcional de la novela; de acuerdo con Philippe Gasparini, queremos argumentar que su acumulación es, junto con el anonimato de la narradora, fruto de una estrategia autorreferencial 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.

En *Los ingravidos*, la figura del Doble se complica y se enriquece mediante una densa asociación con la del fantasma. Owen, por ejemplo, que es un Doble de la narradora, se convierte en fantasma durante las últimas semanas de su vida, un proceso que llega a colmo cuando deja de aparecer en las fotos (2014: 134) y cesa de reflejarse en el espejo de su cuarto de baño (2014: 139). Ahora bien, se insinúa que Owen, que se afantasma en Filadelfia en 1952, es el mismo espectro que el que se pasea por los pasillos de la casa de la narradora en México en su presente de madre de familia. En uno de los primeros fragmentos de la novela, de hecho, la narradora (a) alude a una presencia sobrenatural que habría surgido en el hogar familiar algunas semanas después de la mudanza, y a la que el mayor de sus hijos bautizó «Consincara» (2014: 16). Paulatinamente, se va tejiendo una relación de correspondencia entre este fantasma, Consincara, y Gilberto Owen, en base a paralelismos entre lo que dice del fantasma el hijo de la narradora y, por otro lado, los fragmentos y la

autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil» (2012: 85).

6 Notemos que la influencia del tema del Doble se ejerce asimismo en el espacio donde se mueven los dos narradores-protagonistas, divididos cada uno entre dos ciudades.

biografía de Owen, hasta que finalmente el propio Owen se describa a sí mismo como «un sinciego consin cara» (2014: 140), confirmando de esta manera su identidad con la presencia fantasmagórica en casa de la narradora.⁷

Gilberto Owen no es el único personaje en afantasmarse y estar presente en distintos lugares y tiempos simultáneamente. El *alter ego* de Luiselli se va afantasmando también (2014: 18, 80), y reaparece en el departamento de Gilberto Owen bajo otra forma. En efecto, se sugiere que la narradora y sus dos hijos son los tres gatos, The, Cantos y Paterson, que posee Owen en Filadelfia en 1952. Esta otra relación de correspondencia se construye poco a poco a partir del empleo repetido del verbo «gatear» (2014: 135; 140) y de un encadenamiento de símiles: «Los niños y yo deambulamos como tres gatos por rincones oscuros» (2014: 140); «¿Por qué tenemos que dormir debajo de la mesa, Mamá? ¿Por qué no mejor encima? Es peligroso. Vamos a dormir debajo. ¿Como gatitos? Sí, como tres gatitos» (2014: 143). Al mismo tiempo que Owen desaparece de su departamento estadounidense en 1952 para mostrarse sesenta años después en México en casa de la narradora, ella y sus dos hijos se animalizan para unirse en el pasado con Owen en los Estados Unidos. Esto último va en la dirección de lo que propone la teórica belga Anne Richter en *Les Écrivains fantastiques féminins et la métamorphose*, a saber, que si en los autores masculinos la animalización tiende a concebirse como una alienación degradante (la transformación de Gregorio Samsa funge como ejemplo paradigmático), en las creadoras femeninas en cambio esta no se percibe de forma negativa, e incluso se describiría a veces como una liberación (2017: 20-21).

¿Quién, de Owen y de la narradora, es el Doble? ¿Quién es el original? ¿Quién está vivo? ¿Quién es un fantasma? Podría hacerse exactamente las mismas preguntas, además, respecto a otros pares de personalidades del mundo real que aparecen en calidad de personajes desdoblados y volátiles en *Los ingravidos*: Beckett y Wittgenstein, el poeta americano Ezra Pound y el escultor francés Henri Gaudier-Brzeska, Federico García Lorca y el bailarín mexicano José Limón, Gilberto Owen y un célebre ciudadano neoyorquino, Homer Collyer.⁸ Todas estas interrogaciones quedarán sin respuesta, ya que la

7 Owen afirma «Llevo demasiados años dormido, adormilado», en el fragmento siguiente el hijo de la narradora dibuja encima de su casa a un hombre dormido (2014: 77); una de las notas de la narradora precisa que cuando Owen era niño su familia se mudó a Toluca, dos fragmentos más lejos el hijo dice «Yo creo que Consincara ya se mudó a Toluca» (2014: 138); cuando, ulteriormente, la narradora pregunta a su hijo dónde está Consincara, este le contesta que tal vez se fue a Filadelfia (2014: 139), que es la ciudad donde falleció Owen; etc.

8 Homer y su hermano Langley son personajes que se basan en los misteriosos Collyer Brothers, convertidos 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

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 ingrávigo. Como el humo, como una nube, la realidad fantasmagórica de *Los ingrávigos* no se puede atrapar. Uno piensa poder aprehenderla, pero cada vez que cree acercarse a una verdad esta desaparece inmediatamente, contradicha por otro elemento de la trama.

La novela de Luiselli parece materializar, transponiéndola al modo fantástico, la concepción particular de la noción de identidad que exponía Jorge Luis Borges en «La forma de la espada», un cuento aparecido en 1944 en *Ficciones*. Ante la incurable cobardía de John Vincent Moon, su compañero de guerra, el narrador del relato, un personaje llamado «el Inglés», pronuncia estas palabras memorables: «Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon» (2013: 174). En «La forma de la espada» como en *Los ingrávigos*, cada uno es profundamente otro: John Vincent Moon es, como descubre el lector con estupor en las últimas líneas del cuento de Borges, el propio Inglés, de la misma manera que la narradora de Luiselli es Gilberto Owen, y viceversa. La originalidad de la escritora mexicana es que encuentra la forma de fusionar en su novela dos figuras de luenga tradición en la literatura fantástica, el Doble y el fantasma, que comparten el motivo común de arremeter contra la unidad de la personalidad humana. «Doubled», escribe Pauls Coates en *The Double and the Other*, «the self is neither here nor there, like the two identical cups, one of which conceals the sought object» (1988: 103). Desdoblado, el Yo se esconde dispersándose. La figura del fantasma haría esta dispersión más literal aún. Si, en la estele de Platón o de Descartes, se considera el cuerpo como el envase que encierra lo que somos, desvanecerlo tiene como consecuencia poner en crisis la estabilidad de su contenido: en su estudio sobre el tema, Luke Thurston argumenta que el encuentro con el fantasma literario es inquietante precisamente porque confronta a los demás personajes de un relato, los vivos, a la inconsistencia de

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, 2005). A propósito del modo en que Valeria Luiselli adapta la paradoja de la ceguera vidente fundada por Sófocles en su interpretación del mito de Edipo para aplicarla a Owen y Homer, cf. Licata, Nicolas, «Paradoja de la ceguera vidente y puesta en escena del autor en *Los ingrávigos*, de Valeria Luiselli», en el número de la revista *Amerika* dedicado a las transcorporalidades en la literatura hispanoamericana contemporánea. <<https://journals.openedition.org/amerika/10772>>

su propia identidad; porque les insufla, en suma, el miedo de que su ser, como el mundo, se funde igualmente en el vacío (2012: 6).

MATERNIDAD

La relación que construye Valeria Luiselli con Gilberto Owen en *Los ingravidos* ha suscitado ya numerosos comentarios, concernientes por ejemplo a los parecidos poéticos entre sus obras respectivas (Rodríguez Martínez, 2016) o a la forma en que el retrato que la escritora hace de su compatriota le permite legitimar su propia actividad literaria (Vanden Berghe y Licata, 2020) y posicionarse en el campo de la literatura occidental (Zavala, 2017).⁹ Sin embargo las dos figuras de las que se sirve Luiselli para cristalizar esta relación, el Doble y el fantasma, han recibido hasta ahora poca atención de parte de la crítica literaria y, sobre todo, no se ha reparado aún en las conexiones que unen esas mismas figuras con el tema dominante en el relato-marco de la narradora (a): la maternidad. El desdoblamiento y el afantasmamiento de esta última disipan su identidad, la dividen entre varios espacios y varios tiempos; Luiselli introduce en su narradora una tensión suplementaria, a través de la cual se resemantizan las tensiones que hemos comentado más arriba, mediante la representación de los cambios corporales que la maternidad trae consigo y de los conflictos profesionales que la misma puede engendrar. Los temas del Doble, del fantasma y de la maternidad funcionan según el principio de los vasos comunicantes, que se armonizan alimentándose mutuamente, y no deberían por consiguiente leerse por separado.

9 En el capítulo de *Volver a la modernidad* (2017) que dedica a Valeria Luiselli, Oswaldo Zavala le dirige una crítica severa. La autora, propone Zavala, instrumentaliza la figura de Gilberto Owen al despojarla de su carácter nacional para hacerla corresponder a su propio deseo de crearse un lugar en el espacio cultural hegemónico estadounidense y europeo. Ignacio Sánchez Prado defiende una tesis similar en su ensayo *Strategic Occidentalism*, en las primeras páginas del cual precisa que el éxito de Luiselli en México y fuera no habría sido posible sin la labor previa de varias precursoras mexicanas como Elena Garro y Carmen Boullosa, antes de subrayar que en su obra los marcadores nacionales tienden sin embargo a borrarse o a transformarse: «When Mexico and the United Kingdom declared 2015 a shared cultural year, three other established writers (Cristina Rivera Garza, Juan Villoro, and Guadalupe Nettel, just breaking into English translation themselves) were responsible for selecting twenty Mexican writers under the age of forty for an anthology entitled *México20: New Voices, Old Traditions* that would showcase Mexican Literature for British Readers. Among the anthology's most striking features is the absence of Mexico as a topic in many of the selected works: it is clear that the committee sought to avoid representing national literature through stereotypes. At the same time, it is also clear that most of the twenty writers (Luiselli among them) sought to avoid the idea of the Mexican writer as representative of Mexicanness itself» (2018: 5-6). Aunque coincidamos con Zavala y Sánchez Prado en muchos puntos, Kristine Vanden Berghe y yo mismo hemos señalado en «Otro poeta en Nueva York» que, al igual que los demás Contemporáneos, Gilberto Owen también tomaba su distancia de cierta tradición artística nacional a la que él mismo calificaba entonces de paupérrima y ensordecedora y que asociaba con el romanticismo americano y el folclore (2020: 164-165).

En un ensayo panfletario publicado por primera vez en 1929 y titulado *A Room of One's Own*, Virginia Woolf se interrogaba sobre las posibles razones de la escasa presencia de autoras femeninas en las estanterías de las bibliotecas, y proponía, entre otras explicaciones, la dificultad para las mujeres de tener acceso a una habitación propia, calma y silenciosa. Si una mujer quiere poder escribir ficción, afirmaba la escritora inglesa, es imperativo que tenga acceso a una habitación personal donde pueda concentrarse durante un lapso de tiempo que sea enteramente suyo (1931: 6). Desde entonces, la idea de Woolf ha estado ampliamente recogida en los trabajos sobre la cuestión de la escritura femenina. Se la vuelve a encontrar, por ejemplo, en la lista que la crítica literaria feminista Joanne Frye hace de las principales dificultades con las que se enfrentan las escritoras que son también madres (2010: 189) y en la introducción del riguroso estudio que propone Oswaldo Estrada de nueve escritoras mexicanas de los siglos xx y xxi —entre las cuales sorprendentemente no figura Luiselli— (2014: 15). Más recientemente todavía, esta misma idea resurge bajo la pluma de la escritora chilena Lina Meruane, quien declara en *Contra los hijos*:

Las creadoras-sin-hijos ejercen dos labores de manera alternada o simultánea: el trabajo asalariado y el trabajo creativo rara vez remunerado o remunerado de manera insuficiente. Las creadoras-con-hijos añaden otro trabajo *ad honorem*. Este último, además de ser sin salario, es *sin días libres*, *sin vacaciones* y tiene otra complicación: el cuarto propio de la creación suele estar dentro de la casa compartida por el hijo, un ser que no respeta puertas, que no conoce límites. Si para la creadora-sin-hijos tener dos trabajos es pesado e interfiere con su obra, para la otra, la con-hijos, las horas del día resultan insuficientes porque al horario asalariado hay que añadirle la implacable rutina materna y entonces, ¿de dónde saca el espacio temporal y mental para el oficio creativo? (2018: 87)

La novela de Luiselli pone en escena las frustraciones vinculadas a este dilema materno-escritural. En entrevista, la autora reconoce que se trata de uno de los elementos que la unen a su narradora. Empezó la redacción de *Los ingravidos* cuando todavía no tenía hijos —cuando ni siquiera planificaba ser madre— y la terminó después del nacimiento de su hija. «Una vez que me embaracé», confiesa Luiselli a Ezequiel Barbosa Vera y Pablo Scofaulos, «me costó muchísimo seguir escribiendo lo que venía escribiendo, y más aún después de que nació Maya» (2012). La narradora de la novela (a) se expresa efectivamente en varias ocasiones sobre la escasez y la brevedad de los momentos que puede dedicar a la redacción del libro en curso. A propósito del

trabajo de largo aliento que se suele asociar a la escritura literaria, protesta: «Nadie sabe exactamente lo que significa pero todos dicen: largo aliento. Yo tengo una bebé y un niño mediano. No me dejan respirar. Todo lo que escribo es —tiene que ser— de corto aliento. Poco aire» (2014: 14). No mucho más lejos puede leerse todavía: «La leche, el pañal, los vómitos y regurgitaciones, la tos, los mocos y la baba abundante. Los ciclos de ahora son cortos y urgentes. Es imposible tratar de escribir» (2014: 26). O bien: «Puedo escribir de día sólo cuando la bebé duerme siestas a mi lado» (2014: 30).

Análogamente a esas mujeres escritoras sobre las cuales se interrogaba Virginia Woolf, la narradora de *Los ingrávidos* no tiene en la casa familiar ni tiempo, ni espacio propio. No tiene ninguna puerta que cerrar mientras trabaja. Su escritorio está lleno de pañales, cochecitos, *transformers*, biberones y otros objetos (2014: 13). Escribe en la sala, donde una serie de otras cosas minúsculas ocupan todo el espacio y donde su hijo mayor, llevado por la curiosidad característica de la infancia, se inmiscuye en su trabajo haciéndole preguntas del tipo «¿Qué estás haciendo mamá?», «¿Escribiendo nomás un libro?» (2014: 13-14). Ante esas suspensiones incesantes e ineludibles de su trabajo, la narradora es consciente de que debe darle una forma hecha a medida: «Vuelvo a la novela cada que los niños me lo permiten. Sé que debo generar una estructura llena de huecos para que siempre sea posible llegar a la página, habitarla» (2014: 20). En estas declaraciones resuenan una vez más las palabras de Woolf, que argumentaba ya hace casi un siglo que la mujer escritora debería tomar en cuenta las circunstancias materiales de su trabajo para ajustar la forma de sus narraciones. En *A Room of One's Own*, sugería lo siguiente: «The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men, and framed so that they do not need long hours of steady and uninterrupted work. For interruptions there will always be» (1931: 117). Al mismo tiempo que la estética fragmentaria y el diluir de la trama vinculan orgánicamente *Los ingrávidos* con la disipación simbolizada por las figuras del Doble y del fantasma trabajadas en la novela, estas características reflejan también las condiciones materiales del cuerpo *que escribe*, más específicamente la situación de la escritora-madre disgregada entre la pasión profesional y el amor materno. Aquí el libro de Luiselli construye una relación entre el cuerpo materno y la escritura en virtud de la cual la escritura del cuerpo debe entenderse en el sentido más literal, como la inscripción de los ritmos corporales de la madre en un texto escrito por ella. Aunque sea una evidencia se tiende a olvidar que el escritor trabaja ante

todo con un cuerpo, desde un cuerpo, que deja inevitablemente marcas en la materialización de su escritura.¹⁰

Pueden encontrarse rasgos de la dispersión materna también en el cuerpo *escrito*, es decir, ya no a nivel de la enunciación sino a nivel del enunciado, en el cuerpo materno tal como Luiselli lo representa en *Los ingravidos*. En el extracto siguiente, por ejemplo, la autora muestra cómo una mujer embarazada puede llegar a relegar al segundo plano libertades y deseos personales para dar la prioridad a las responsabilidades maternas que, en este caso preciso, la medicina la incita a ejercer:

Cuando me embaracé de la bebé, el doctor me dijo que este embarazo era «de alto riesgo». Dejé de fumar, de beber, de caminar. Tenía miedo de que la bebé no se terminara de formar, o que se formara mal: la espina dorsal incompleta, chueca; el sistema nervioso desengranado; retraso mental, lento aprendizaje, ceguera, muerte súbita. No soy religiosa, pero un día en la calle me asaltó un ataque de pánico —mi hermana Laura me explicó después que lo que había tenido era un ataque de pánico— y tuve que detenerme en una iglesia. Entré a rezar. (...) Recé por la bebé sin forma, por el amor de su padre y su hermano, por mi miedo. (2014: 37)

Nadie puede discutir los méritos de los progresos realizados en lo que concierne a la medicalización de la mujer embarazada. Sin embargo, no es vano recordar, como hacen Julia Epstein (1994) y Lina Meruane (2018: 35), que la madre no siempre ha sido sometida a una batería de pruebas táctiles, visuales y químicas que vigilan la evolución de su embarazo y la advierten de los riesgos a los que expone al bebé, como es el caso hoy en día. En su artículo «The Pregnant Imagination, Women's Bodies, and Fetal Rights», Epstein subraya que considerar el feto como una entidad sobre la que pueden pronunciarse e intervenir médicos independientemente de la matriz que lo concibe es un fenómeno del todo moderno. Si, hasta el siglo diecinueve, la mujer emba-

10 De *Papeles falsos* (2010) a la reciente novela *Lost Children Archive* (2019), pasando por *Los ingravidos* (2011), *La historia de mis dientes* (2013) y *Los niños perdidos* (2016), toda la obra de Valeria Luiselli está atravesada por la temática de la frontera: su *opera prima* se desenvuelve a caballo entre México e Italia, y *Los ingravidos* entre México y Estados Unidos, al igual que sus dos últimos libros, de contenido político mucho más marcado. Este tema es también la tela de fondo de *La historia de mis dientes*, novela que narra la historia de un tal Carretera, un subastador excéntrico y un poco mentiroso que llega a viajar en el mundo entero, según dice, para ejercer su profesión (se observará, entre paréntesis, que el nombre de este protagonista contiene en germen la noción de tránsito, de paso de un espacio a otro). En consideración de lo anterior, todas estas fronteras que aparecen en la obra de Luiselli como un punto de partida adonde siempre parece retornar la autora podrían leerse como alegorías —es decir, como representaciones concretas de un fenómeno abstracto (Stiénon, 2011-2012: 32)— de la distancia que separa la maternidad de la escritura literaria, del límite entre la necesidad de sostener una casa y de cuidar a los hijos por un lado, y el deseo de realizarse como escritora por otro.

razada poseía el control de su experiencia de la gestación y del nacimiento, actualmente esta misma experiencia se define en cambio por una serie de decisiones y controles médicos que modifican la relación que tiene una madre con su propio cuerpo durante la gestación. Esto es lo que ilustra el fragmento de *Los ingrávidos* citado más arriba donde, a raíz del veredicto médico, la narradora renuncia a algunos placeres personales que van en contra de sus nuevas responsabilidades de madre: fumar, beber, e incluso caminar. No debe obviarse, desde luego, que esta renuncia es objeto de una decisión voluntaria que nadie impone a la narradora, pero el punto es que esta última no tendría que tomar esta decisión si no fuera porque alberga en su vientre otra vida, y que un padre, por más compasivo y comprometido que sea, nunca se vería enfrentado a semejantes elecciones (puede decidir dejar de fumar por el bienestar de su bebé pero *a priori* no tiene por qué renunciar a caminar ni a consumir moderadamente alcohol). Se puede ver en esta escena un buen ejemplo de la dualidad de la figura materna, cuyo discurso se caracteriza y se distingue necesariamente por la disputa de dos identidades, la de sujeto individual y la de madre, según enuncia Marianne Hirsch en *The Mother/Daughter Plot* (1989: 181), donde analiza un gran número de representaciones femeninas de la madre en las novelas europeas y norteamericanas de los siglos XIX y XX.¹¹ Esta no es una sino dos, a la vez madre y mujer con libertades y hábitos personales, algunos de los cuales son incompatibles con su función materna; de ahí que, como el Dr. Jekyll de Stevenson, deba a veces elegir entre sus dos identidades.

Existen todavía a nivel del enunciado dos conexiones suplementarias entre la maternidad y las figuras literarias del Doble y del fantasma: la fluidez que resalta en las descripciones del cuerpo materno de la narradora así como su puesta en contraste con el cuerpo de su juventud. Abundan en la novela los comentarios sobre los cambios somáticos inherentes a la concepción. Las referencias a los senos son constantes, como nota acertadamente Sarah Kathleen Booker (2017: 283), y varias de ellas conciernen en especial al amamantamiento. Sobre el particular la narradora declara, verbigracia: «Dejé de darle pecho a la bebé. Estuve cinco días con los senos rojos y durísimos. Pero la idea de dejar de producir leche me alienta. No era fácil, nunca es fácil, ser una persona que produce leche» (2014: 69). Y describe en los siguientes términos sus embarazos: «Estaba gordísima, ocho meses de embarazo. Casi no me movía. Me arrastraba como un león marino por el suelo de duela» (2014: 16); «Durante mi segundo embarazo no hice más que dormir. Me despertaron las contracciones en la se-

11 Hirsch formula esta hipótesis más precisamente en el marco de un profundo análisis de la novela *Sula* (1973), de la premio Nobel Toni Morrison.

mana 39 (...). [El parto es] un fenómeno más geológico que biológico: un temblor, un arqueo leve, y la panza entera comenzaba a elevarse, como un cuerpo de tierra emergiendo, rompiendo la superficie marina» (2014: 50). Al definir aquí a su narradora como 'una persona que produce leche' y al recurrir doblemente a la metáfora marina (el león marino, la superficie marina) Valeria Luiselli destaca la fluidez de las fronteras del cuerpo materno, su permeabilidad y su inestabilidad, lo cual evoca una idea de Elizabeth Grosz, según quien en la cultura occidental ese mismo cuerpo tiende a asociarse con lo incontrolable, la filtración, lo líquido. No es, precisa Grosz, que las mujeres no tengan realmente el mismo grado de solidez que los hombres, sino que son representadas e incluso se piensan a sí mismas como líquidas, como si les faltara consistencia, en particular (aunque no solamente) en el contexto de la maternidad (1994: 203).¹² Es así, a través de esas descripciones que dejan aflorar una concepción líquida del cuerpo materno, como se vincula nuevamente en la novela la figura de la madre con las del Doble y del fantasma, igualmente disruptivas de la univocidad, la unión, la solidez de las cosas. La figura de la madre es, asimismo, considerada por algunos estudiosos como un emblema de la precariedad de la identidad humana. Michelle Boulous Walker, otra filósofa feminista, enuncia en la línea de Marianne Hirsch que el cuerpo materno es un pliegue (*fold*) entre la identidad y su desaparición, y que durante el embarazo este pliegue se cierra sobre sí mismo, haciendo indistinguibles esas dos cosas (1998: 145).

Por último, pueden observarse diferencias notorias entre la corporalidad que Valeria Luiselli da a su *alter ego* en el tiempo de su juventud y la que le atribuye en su presente de madre. Durante su juventud la narradora es muy activa, duerme poco (2014: 11) y escribe mucho, «todo el tiempo, a cualquier hora, porque mi cuerpo me pertenecía», dice (2014: 13). Hace hincapié en la fuerza y la flaqueza de sus piernas (2014: 11; 13), lo cual no es sorprendente porque esa época también es la de las caminatas y, en general, de la libertad de movimiento. Reparte las llaves de su departamento a varios amigos y, recíprocamente, ella busca otros cuartos, sillones prestados y camas compartidas para sus intimidades. Cuando se pasa de la juventud (a') a la maternidad de la narradora (a), en cambio, la actividad literaria cede su lugar a la impotencia, dado que, como hemos visto, su escritura es constantemente interrumpida por sus hijos, y por otra parte la caracterización y la sensación de su propio

12 También Clare Hanson, que se ha interesado en el tratamiento del cuerpo materno por las ciencias y las artes durante los dos últimos siglos, lo define por su resistencia a toda determinación: «The maternal body is a troubling, disruptive body. Its most striking characteristic is its mutability, as it expands, dilates, contracts and expels. It is also leaky and permeable, losing mucous, blood and milk (...). Its borders, then, are indeterminate» (2015: 87).

cuerpo cambian radicalmente. El vigor físico y la libertad de movimiento son reemplazados por la pesadez y el anclaje: «Salgo de la cama solo para darles de comer a los niños. Me miro las piernas, parecen dos trompas de elefante» (2014: 123).¹³ Mediante este contraste entre la juventud y la maternidad de su narradora-protagonista, Valeria Luiselli parece querer remarcar desde el cuerpo de la misma la separación entre la que era en el pasado y la que es en el presente, el desdoblamiento entre la mujer independiente en Nueva York y el pilar de una pequeña familia en México. Es un Yo corporalmente escindido en sí mismo, como si se tratara de dos personajes distintos o como si fuera solamente ahora el fantasma de la que era antes de convertirse en madre.

CONCLUSIONES

Con base en nuestra lectura de *Los ingravidos* podemos formular la hipótesis de que, si existe una literatura fantástica femenina, su particularidad probablemente no reside tanto en la elección de los temas como en la manera de tratarlos y de asociarlos. Un gran número de escritores masculinos han tratado en sus obras del Doble, del fantasma e incluso de la maternidad, pero la combinación de estos tres temas en una misma novela es menos común y, sobre todo, se puede suponer razonablemente que la experiencia de la maternidad se aprecia diferentemente según se viva desde dentro o desde fuera, aunque solo sea porque, por su constitución, solo la mujer puede portar al hijo. En la novela de Luiselli el Doble ya no es la réplica perversa que solía ser en la ficción del siglo diecinueve, ni el fantasma la inexplicable visión que surgía de armarios rechinadores y ululaba en los jardines de las mansiones góticas; la ruptura de la cotidianidad que suponían el desdoblamiento y el afantasmamiento deja de ser aterradora, se acepta e interioriza para reflejar una experiencia íntima que, sin ser fantástica, es igualmente disruptiva de la corporalidad y de la personalidad humanas: concebir a un hijo, traerlo al mundo y educarlo sin renunciar a las libertades y aspiraciones personales.

Es interesante la hipótesis que propone Lina Meruane en *Contra los hijos* (2018: 94), basándose en un texto de Élisabeth Badinter, según la cual la maternidad sería fundamentalmente contradictoria con la organización y los modos de comportamiento de una sociedad que pone al individuo en primer plano. En la modernidad avanzada, que piensa la vida como un proyecto (Giddens,

¹³ Al asociar así cuerpo materno y pesadez Luiselli recupera la doble acepción del adjetivo «grávida», que se refiere igualmente al peso como al embarazo (DRAE).

1991), privilegia la consecución de los deseos individuales (Lipovetsky, 1983) y ejerce sobre el cuerpo un control estrecho y continuo (Le Breton, 1992; Parisoli, 2004), se puede en efecto pensar que la mujer-madre debe enfrentar numerosos dilemas. No debería sorprender, por lo tanto, en nuestra época, la tematización en una novela escrita por una mujer de los cambios somáticos inherentes a la maternidad y de los conflictos profesionales que es susceptible de generar, ni el eco singular que estos pueden encontrar en las figuras dispersadas del Doble y del fantasma. Y tal vez no sea un azar tampoco que *Los ingravidos* combine una trama fantástica con una enunciación autoficcional, ya que, de acuerdo con Manuel Alberca, la autoficción es un fenómeno cultural firmemente arraigado en la ideología individualista de su tiempo (2007).

El objetivo de este ensayo era poner en evidencia algunos de los ejemplos que da *Los ingravidos* de las transformaciones y disyuntivas que acompañan a la maternidad, en pos de identificar los vínculos con dos otros temas ampliamente desarrollados en la novela, el Doble y el fantasma. Esto puede haber contribuido a dar la impresión de que sobreentendíamos a veces que la narradora de Luiselli no disfruta su maternidad, que no ama verdaderamente a sus hijos ni logra percibirlos como una fuente de inspiración para su labor literaria. No es el caso en absoluto. A la inversa, las atenciones que tiene hacia sus hijos, sus diálogos y juegos cariñosos, y en general el lugar importante que ocupa la relación madre-hijos en la diégesis, desmienten estas ideas. La escritora Annie Richard sugiere con prudencia que las mujeres, quienes en todos los tiempos han tenido que deshacerse de las máscaras identitarias que se les imponían, son quizá por su historia más propensas a distanciarse de las producciones imaginarias arcaicas y de las ideas preconcebidas (2013: 12). Sin duda ese sea uno de los méritos de la autoficción fantástica de Valeria Luiselli, que problematiza el ideal de la maternidad simple y placentera en todos puntos, todo el tiempo; expone sin resolverlos varios dilemas propios de la experiencia materna y recuerda así que la misma no cae por su propio peso, menos aun cuando se es madre de hijos y de libros simultáneamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- BARBOSA VERA, Ezequiel, y Pablo SCOFAULOS (2012): «Hiperrealismo afantasmado. Entrevista a Valeria Luiselli», *Revista Tónica*, 10 de octubre, disponible en <<https://revistatonica.com/2012/10/10/hiperrealismo-afantasmado/>> [Último acceso: 14/07/2017].

- BOOKER, Sarah (2017). «On Mediation and Fragmentation: The Translator in Valeria Luiselli's *Los ingravidos*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 41 no. 2, [invierno], pp. 273-295. <<https://doi.org/10.18192/rceh.v41i2.2147>>
- BORGES, Jorge Luis (2013): «La forma de la espada» [1944], en *Cuentos completos*, Debolsillo, Barcelona pp. 171-176 (3ª edición).
- BOULOUS WALKER, Michelle (1998): *Philosophy and the Maternal Body. Reading Silence*, Routledge, Londres.
- BRICK, William (2005): «The Collyer Brothers: Past and Present», *The New York Sun*, 13 de abril, disponible en <<https://www.nysun.com/on-the-town/collyer-brothers/12165/>> [Último acceso: 28/06/2018].
- COATES, Paul (1988): *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*, The MacMillan Press LTD, Londres. <<https://doi.org/10.1007/978-1-349-19453-7>>
- COLONNA, Vincent (2012): «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», en Ana Casas (ed.), *La autoficción: Reflexiones teóricas*, Arco/Libros, Madrid, pp. 85-122.
- ELVRIDGE-THOMAS, Roxana (2004): *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*, Tierra Adentro, Ciudad de México.
- ESTRADA, Oswaldo (2014): *Ser mujer y estar presente: Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Difusión Cultural, Ciudad de México.
- EUDAVE, Cecilia (2019): «El cuerpo como espacio de lo insólito en la narrativa mexicana reciente escrita por mujeres», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds), *Realidades fracturadas: Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor Libros, Madrid, pp. 43-58.
- EPSTEIN, Julia (1999): «The Pregnant Imagination, Women's Bodies, and Fetal Rights» [1994], en Susan C. Greenfield y Carol Barash (eds.), *Inventing Maternity: Politics, Science, and Literature, 1650-1865*, The University Press of Kentucky, Lexington, pp. 111-137.
- FRYE, Joanne S. (2010): «Narrating Maternal Subjectivity: Memoirs from Motherhood», en Elizabeth Podnieks y Andrea O'Reilly (eds.), *Textual Mothers/Maternal Texts. Motherhood in Contemporary Women's Literatures*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, pp. 187-201.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je?*, Éditions du Seuil, París.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, Éditions du Seuil, París.
- GIDDENS, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge.
- GROSZ, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington.
- HANSON, Clare (2015): «The Maternal Body», en David Hillman (ed.), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 87-100. <<https://doi.org/10.1017/cc09781107256668.007>>
- HIRSCH, Marianne (1989): *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis.
- KOVACSHAZY, Cécile (2012): *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au xxe siècle*, Classiques Garnier, París.

- LE BRETON, David (1992): *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Presses Universitaires de France, París.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983): *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, París.
- LUISELLI, Valeria (2014): *Los ingravidos* [2011], Sexto Piso, Ciudad de México (4ª edición).
- MARTÍN, Rebeca (2007): *La amenaza del Yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Academia del Hispanismo, Vigo.
- MARZANO-PARISOLI, Michela (2004): *Penser le corps*, Presses Universitaires de France, París.
- MERUANE, Lina (2018): *Contra los hijos (una diatriba)* [2014], Random House, Santiago de Chile (edición revisada y ampliada).
- PAPE, Maria (2015): «El pasaje como *modus operandi*. Perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 90, pp. 171-195. <<https://doi.org/10.4067/s0718-22952015000200008>>
- QUIRARTE, Vicente (1990): *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, Universidad Nacional Autónoma de México/Dirección General de Publicaciones, Ciudad de México.
- (2001): *El fantasma del Hotel Alsace*, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Difusión Cultural, Ciudad de México.
- RICHARD, Annie (2013): *L'autofiction et les femmes. Un chemin vers l'altruisme?*, L'Harmattan, París.
- RICHTER, Anne (2017): *Les Écrivains fantastiques féminins et la métamorphose*, Académie Royale de Belgique, col. «L'académie en poche», Bruselas.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Daniel (2016): «“De otro fue la palabra antes que mía”. Yuri Herrera y Jorge Cuesta; Valeria Luiselli y Gilberto Owen: Ecos y reflejos», *Boletín Millares Carlo*, núm. 32, pp. 356-385.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2018): *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*, Northwestern University Press, Evanston.
- STIÉNON, Valérie (2011-2012): «Le type et l'allégorie: négociations panoramiques», *Romantisme*, núm. 152, pp. 27-38. <<https://doi.org/10.3917/rom.152.0027>>
- THURSTON, Luke (2012): *Literary Ghosts from the Victorians to Modernism. The Haunting Interval*, Routledge, Nueva York. <<https://doi.org/10.4324/9780203112496>>
- VANDEN BERGHE, Kristine, y Nicolas LICATA (2020): «Otro poeta en Nueva York: Gilberto Owen en *Los ingravidos* (2011), de Valeria Luiselli», *Literatura Mexicana*, vol. 31, núm. 1, pp. 155-178. Disponible en <<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1150>> [Último acceso: 03/03/2020]. <<https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.31.1.2020.1150>>
- WOOLF, Virginia (1931): *A Room of One's Own* [1929], Hogarth Press, Londres.
- ZAVALA, Oswaldo (2017): *Volver a la modernidad. Genealogías de la literatura mexicana de fin de siglo*, Albatros, Valencia.